

تشارلس مورجان

الكاتب وعالمه

ترجمة
شكرى محمد عياد

ميراث الترجمة

المشروع القومى للترجمة

1673

الكاتب وعالمه

المركز القومي للترجمة
إشراف : جابر عصفور

سلسلة ميراث الترجمة
المشرف على السلسلة : طلعت الشايب

- العدد: 1673
- الكاتب وعالمه
- تشارلس مورجان
- شكري محمد عياد
- 2010

هذه ترجمة كتاب:

The Writer and his World
Lectures and Essays

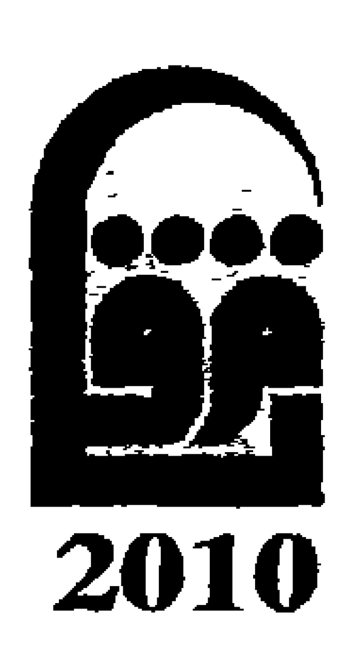
By: Charles Morgan

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمركز القومي للترجمة.

شارع الجبلاية بالأوبرا – الجزيرة – القاهرة . ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ – ٢٧٣٥٤٥٢٦ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤
El-Gabalaya St., Opera House, El-Gezira, Cairo.
E.Mail:egyptcouncil@yahoo.com **Tel.:** 27354524 - 27354526 **Fax:** 27354554

الكاتب وعالمه

تـألـيـف: تشارلس مورجـان
ترجـمـة: شكرى محمد عياد



2010

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

مورجان، تشارلس

الكاتب وعالمه؛ تأليف: تشارلس مورجان؛ ترجمة: شكرى محمد عياد

القاهرة: المركز القومى للترجمة، ٢٠١٠

٢٧٢ ص؛ ٢٤ سم

١- الأدباء

(أ) عياد، شكرى محمد (مترجم)

(ب) العنوان ٩٢٨

رقم الإيداع ٢٠١٠/١٠٥٤١

الترقيم الدولى I.S.B.N. 978 - 977 - 704 - 098 - 3

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

تهدف إصدارات المركز القومى للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب الفكرية المختلفة للقارئ العربى وتعريفه بها، والأفكار التى تتضمنها هى اجتهادات أصحابها فى ثقافاتهم، ولا تعبر بالضرورة عن رأى المركز.

المحتويات

عن المؤلف

تشارلس مورجان (١٨٩٤-١٩٥٨) كاتب إنجليزى لمع فى فترة ما بين الحربين، روائياً، وكاتباً مسرحياً، ظفرت بعض رواياته وخاصة «النبع» (١٩٣٢) و«سباركنبروك» (١٩٣٦) بانتشار واسع على جانبى الأطلسى، كما قدم عدداً من المسرحيات الناجحة. ولكن موقف النقد الإنجليزى المعاصر نحو هذه الأعمال ظل غامضاً، فانشغاله بقضايا أخلاقية مثل الصراع بين الروح والجسد، ونزعته الفلسفية القريبة من التصوف، وعنايته الفائقة بصفاء الأسلوب، كل ذلك كان مخالفاً للتيارات الأدبية السائدة، ولكن ثمة اعترافاً عاماً بأنه كاتب جاد متمكن من صناعته، ولعل تلك الصفات نفسها هى التى أكسبته مزيداً من الإعجاب والاحترام فى الأوساط الأدبية الفرنسية؛ حيث انتخب عضواً فى الأكاديمية.

وقد مارس النقد الأدبى طوال حياته. فتولى النقد المسرحى فى صحيفة التايمز أكثر من اثنى عشر عاماً (١٩٢٦-١٩٣٩)، ثم واظب على الكتابة فى ملحق التايمز الأدبى حيث نشرت معظم الفصول التى جمعت فى كتبه النقدية الأربعة، والتى تقرأ أهمها فى هذا الكتاب. وما قيل عن إبداعه، يمكن أن يقال عن نقده إنه لا ينحاز لمذهب من مذاهب النقد المعاصر، ولكنه يرتكز على ثقافة إنسانية عميقة، وتجربة إبداعية أصيلة، واحترام لتقاليد الدراسة الأدبية، وكأنه «سنت بيف» معاصر.

الخيـــال المـــبدع

محاضرة ألقيت فى السربون فى ٢٦ نوفمبر سنة ١٩٣٦

Reflections in a Mirror - Second Series

(١)

الموضوع الذى يجب علىَّ أن أعالجه ليس بالموضوع السهل. ولكننى عندما سئلت فى أوائل هذا الصيف أن أختار موضوعًا، لم يكن لى بد من اختيار هذا الموضوع، لأنه قد شغلنى دائمًا، وكأن موضوع «الخيال المبدع» كلمة استدراك على ما كتبته من قبل، ونظرة أمدّها نحو ما آمل أن أكتبه فى المستقبل. فمناقشة الفكرة معكم تتيح لى أن أستوضحها مع نفسى. لا تظنوا أننى جئت إلى هنا لأعلم، إنما جئت لأتعلم فى صحبتكم، إننا مسافرون يخرجون لاستكشاف مناطق من العقل غير مألوفة، آملين أن نجد الحقيقة إن استطعنا أن نجدها، وإذا وجدناها نستعملها، كلٌّ على شاكلته وطريقته.

وما أريد أن أقوله ينقسم - تبعًا لطبيعة الأمور - ثلاثة أقسام، أولها البحث فيما هو الخيال المبدع، وثانيها محاولة تطبيق الفكرة على عمل واحد من أعمال أهل الفن، أو بالذات على عمل القصاصين والشعراء، وآخرها البحث عن مكان الفنان فى العالم الحديث، وقيمة الخيال المبدع بوصفه إشارة إلى طريقة فى الحياة.

فلننظر أولاً ما لا يصدق عليه قول الخيال المبدع:

هناك مقولة مشهورة، إن الإنسان إذا أراد شيئًا ما ورغب فيه رغبة شديدة فإنه حرى أن يصل إليه. وهذا صحيح إلى حد ما. فجلّ ما يحيق بنا من فشل مرده إلى تشتت الفكر، وجل ما نحققه من نجاح مرده إلى التفرد والتركيز. والرجل الذى يريد إرادة مستمرة غلابة أن يصبح ثريًا سيصل إلى الثراء على الأرجح، ولكن قدرته على فعل ذلك ليست مثلاً لقدرة الخيال المبدع. فمهما يكن الخيال المبدع فإنه ليس وسيلة لامتلاك أسباب الطموح والجشع.

وكذلك يجب أن نميز «الخيال المبدع» تمييزاً واضحاً عن نظرية «التطور المبدع» أو الخالق (وأنا هنا أتحدث عن تطبيق شاق لهذه النظرية، لا عن أصلها العظيم الذى وضعه برجسون). فهذه النظرية لا تستحق الرفض الكلى، إذ من الصحيح أن الجسم والعقل يتكيفان طبقاً للظروف، فإذا فقدت استعمال يدى اليمنى فإننى أصبح أعسر، وإذا فقدت بصرى فإن حواسى الأخرى تعوضنى عن فقده بأن تكتسب حدة جديدة، وإذا كان من الضرورى لى ولأبنائى وأحفادى أن نعيش على الأشجار، فليس من المستحيل أن تنبت لنا ذيول حتى نستطيع أن نتأرجح من غصن إلى غصن، ولكن عندما نفهم نظرية التطور الخالق على أن الناس يستطيعون - بمجرد عملية الرغبة فى إطالة الحياة - أن يزيدوا حكمتهم، لا أن يطيلوا أعمارهم فحسب، وعندما ندعى أننا نستطيع بالرغبة الجسمانية أو المجهود العقلى أن نحدث تغيراً روحيًا، وبالجملة حين نحاول تصوير التطور على أنه عملية صوفية وعملية مادية فى الوقت نفسه - فإن النظرية تنهار وتضيع فى سحابات الخطابية. ولقد ساهمت هذه النظرية مساهمة كبيرة فى تضليل عقول العالم خلال السنوات الأخيرة. إن هذه الفلسفة هى المسئولة قبل غيرها عن تهيئة الناس لقبول ما يسمى بـ«التفسير الاقتصادى للتاريخ»، وهى المسئولة أيضًا عن اعتقادهم المحزن أنهم يستطيعون بسلسلة من الضوابط الاقتصادية أو السياسية أن يقضوا على أسباب سخطهم فى الوقت الحاضر. وهى الفلسفة الكامنة فى جذور المادية الهستيرية التى تعتنقها الدول ذات النظام الديكتاتورى، وإليها سوف يعزو التاريخ خيبة ظنون هذه الدول آخر الأمر. إن نظرية التطور المبدع تقوم على إشباع الرغبة الجماعية، كما أن ثقة الرجل الجشع القاسى بأنه سينجح قائمة على إشباع الرغبة الخاصة. ولعل هذه الرغبات أن تصل إلى تحقيق الغرض المادى إذا اتُّبِعَتْ بإصرار، ودون تفكير فى شىء سواها، ولكن الغرض إذا أدرك تبين أنه خلو من القيمة الحقيقية. «عندما أحصل على ما أريد أتبين أنى لم أعد أريده»، هذه هى صيحة جميع الماديين التى لابد منها. أما الخيال المبدع فإنه لا ينظر إلى تحقيق أغراض معينة. إنه مثل أعلى لا يزال يتباعد أبداً.

لقد قلت إن الفكرة عسيرة؛ وما هى بعسيرة إلا فى بساطتها القصوى، فهى: إننا حين نتخيل بحب، فإننا نخلق ما نتخيله؛ وإن ما نخلقه عندئذ يكون قيمة حقيقة ممتدة؛ إنه لا شىء آخر له هذه القيمة.

وسترون على الفور كم وصلنا إلى منطقة غير مألوفة. فما معنى كلمة «التخيل»؟ وما معنى «الحب» هنا؟ وما معنى «القيمة»؟ لن أشق عليكم فى هذه المرحلة بتعريف شكلى للمصطلحات، فإن معناها سوف يظهر، وأنا حرى أن أصل إلى قلب موضوعى بسرعة أكبر إذا أعطيتكم أمثلة للخيال المبدع، وأستميحكم عذراً إذا بدت صبيانية للوهلة الأولى، فإنها محاولة منى لكى أفهم.

وأكثر الأمثلة إلفًا لدينا توجد فى الحكايات الخرافية، تلك المستودعات لحكمة البشرية. والحكايات الخرافية تشير مرة بعد مرة إلى حقيقة واحدة، وهى أن أصل حماقة الإنسان فى سوء استعماله للخيال، فهو يمنح ثلاث رغبات مستجابة؛ وبدلاً من أن يستعملها بحب استعمالاً مبدعًا، يستعملها ليرضى كبرياءه أو تطلعه أو جشعه، فتنتهى إلى لا شىء. لقد منح رجل ثلاث رغبات مستجابة. وفى نوبة جشع استعمل رغبته الأولى ليحصل على قطعة سجق. فصاحت زوجته: «يالك من أحمق! تضيع رغبة فى قطعة سجق، ولو أردت لكان لك صندوق من الذهب تشترى منه سجقًا طول حياتك!» ولم تزل تنعى عليه أنه لم يكن جشعًا بقدر ما ينبغى، حتى استشاط غضبًا وتمنى أن تكون السجقة فى طرف أنف زوجته، وكانت هذه هى الرغبة الثانية، فلم يبق إلا أن تضيع الثالثة فى تمنى ذهاب السجقة من جديد، وهكذا انتهيا إلى حيث كانا ولم يبتدع شىء، فالخيال عقيم إذا استعمل بجشع أو بحقد.

وهناك حكاية أخرى، اخترعتها أنا عن إخوة ثلاثة، منح كل واحد منهم أمنية واحدة مستجابة، وخرجوا ثلاثتهم مغامرين. وكان كل من الأخوين الكبيرين قد عقد العزم على أن يتزوج ابنه ملك ويرث مملكة، وقالا إنهما سيستخدمان أمنيتهما لتحقيق ذلك الغرض عندما تسنح فرصة، أما الثالث فقال - وضحك منه أخواه لغموض لتفكيره ووهن عزمه - إنه لا يدرى بعد كيف يستعمل أمنيته، قال: «إن الشمس ساطعة، ولدى

ملابس أرتديها، وجواد أركبه وماء أشربه، وإذا جعت فهناك توت لآكله، إننى لا أريد شيئًا سوى أن أنفرد بنفسى، تقدما يا أخوى وسأتبعكما، ثم لما غمزا جواديهما وابتعدا ضحك وناداهما قائلا: «من يدرى فقد أستهلك أمنيتى قبل أن يحل المساء». فرأيا قولَه قول مجنون، وسرعان ما نسياه.

وبينما كانا يخترقان الغابة، سمعا صوتًا يصرخ: «أخرجونى! أخرجونى! بالله دعونى أخرج!» وكان الأخ الأكبر هيابًا، فلم يلتفت، بل مضى فى طريقه، أما الثانى فكان شابًا يتخذ للأمور أهبتها، فالتفت، ووجد أن الصوت كان لشحاذة عجوز مسكينة محبوسة فى جوف شجرة بلوط. فقال: «سأطلقك حالاً»، وهم بأن يذهب إلى فأسه التى كانت مربوطة فى سرج جواده. فقالت العجوز: «إن الفأس لن تغنى، فسوف تطير من يدك» ولكنه كان عنيداً، وظن أنه أدرى منها، فأحضر فأسه وهزها بكل قوته، فإذا هى تطير مثلومة من يده: فسأل العجوز: «إذن كيف أطلقك؟» فأجابته: «ليس هناك إلا طريقة واحدة: أن تسمح لى بأمنيتك»، ولكنه هز رأسه وأجاب: ليس لى إلا أمنية واحدة، وسأحتاج إليها؛ لأنال أميرة ومملكة، ولكنه كان شابًا حسن النية، ومع أنه هز رأسه، فقد هزها بحزن.

وبعد برهة مر أصغر الإخوة، وهو يغنى لنفسه سعيداً. فقد كان شاعراً، وبلغ من سعادته أنه كاد لا يسمع صراخ العجوز من الشجرة. وكانت تصيح «أطلقونى! أطلقونى!» وأحضر الشاب فأسه كما فعل أخوه من قبل، وألف رجل من أهل الهمة قبله، وكانت العجوز قد شيخت وسئمت الشباب ذوى الفئوس، فقط كان يبدو أنهم لا يملكون إلا فكرة واحدة، وكانت الفأس تطير من أيديهم دائمًا، ولكنها كانت تحب البشر حتى فى حماقتهم، فقالت فى صبر، كما قالت ألف مرة من قبل: «ليس هناك إلا طريقة واحدة: يجب أن تسمح لى بأمنيتك».

فسألها الشاب: «ولكن كيف عرفت أن لى أمنية؟»

فقالت العجوز: «كل امرئ له أمنية».

فسألها الشاب: «وكيف أمنحك أمنيتى؟ ليست الأمنية كيسًا من اللوز فتنتقل من يد إلى يد».

قالت العجوز: «لا، ليست الأمنية كيساً من اللوز، ولكنك إذ عرفت ذلك فقد عرفت شيئًا. هذه بداية الحكمة. فأول العبقرية أن تعرف ما الأمنية، وأول القداسة والقوة أن تعرف كيف تهبهما لغيرك».

فصاح الشاب: «القداسة والقوة! ما أكبرهما كلمتين. ليس الأمر عسيراً كما تظنين يا أمي العزيزة. لو كنت شابة حسناء لكان الأمر جد يسير إذن. لأحب كلانا صاحبه، وحلت أمنيتي فيك، وجعلها حبك لي أمنيتك».

قالت العجوز: «نعم، ولكنني لست بشابة ولا حسناء. فلتبحث عن طريقة أخرى».

فتمشى الشاب ذهاباً وجيئة بجانب الشجرة»، وقد استغرقه الفكر، حتى قال أخيراً: «إذا أنا مت، ألا تنطلق أمنيتي وتعيش فيك من جديد؟»».

فأجابت العجوز: «هذا صحيح أيضاً، ولكنك الآن شاب في عنفوانك، وأمامك رحلة طويلة، فلتبحث عن طريقة أخرى».

فجلس الشاب على الأرض، وكانت الشمس تسطع من خلال الأشجار، وكان سعيداً لأنه شاب، ولأن فيه أمنيته. وكان في الوقت نفسه غير سعيد؛ لأن في هذا العالم الجميل امرأة عجوزاً شوهاء سجينة، ولا حيلة له في خلاصها. وكان شديد الذكاء، ففكر في ألف وسيلة: بالفئوس والعصي، بالمطارق والمناجل، بالمسامير والبكر، ولكنه عرف بقلبه أن المسامير ستنزلق، والبكر سيأبى أن يدور، والعصي ستنكسر، والفأس ستطير من يده، وأخيراً، ولأنه كان سعيداً وغير سعيد في آن معاً ، انطلق يغني، وكانت أغنية حب للأميرة التي لو كانت المرأة العجوز شابة جميلة حرة لكانتها، وعندما أتم أغنيته كانت تقف أمامه: حرة، بارعة الحسن، ناضرة الشباب. وقالت: «الآن لا تملك أمنية واحدة بل ألفاً، كلما غنيت نزلت عن أمنية، فإذا نزلت عنها تحققت».

فأجاب الفتي: «هذا جميل، ولكن ماذا كان من أمر أخوي؟»».

قالت الفتاة، ولم تكن في ذلك الحين شديدة الاهتمام بأهل الهمة: «أما الذي يتخذ لكل أمر أهميته فسيعود مسرعاً ليبحث عن فأسه الغالية التي تركها على الأرض هنا،

وسيتمنى أن يشحذها، وهكذا يجد نفسه ممسياً، حيث كان مصبحاً. أما الهيَّاب فقد لقى دباً، فأحال نفسه أسداً، ولولا زئيره لما سمعنا بخبره مرة أخرى».

أرجو أن تعذرونى إن كنت قد أخطأت حين قصصت حكاية خرافية بين هذه الجدران التى يفيض فى جوانبها العلم. فإذا دعوتم قصاصًا ليحدثكم، فيجب أن تنتظروا منه أن يروى قصصاً، لأن هذه هى طريقته فى التعبير عن نفسه. ولن أنزع عن خرافتى ما عساه أن يكون فيها من مزية باللجوء إلى تفسيرها، ولكنكم لابد قد لاحظتم شيئين: الأول أن الحافز إلى الخيال المبدع ليس حافزاً فكرياً، بل هو صورة من صور الوجد. لقد كان من الممكن أن ينجح الشاب بفعل الحب أو بفعل الموت. وقد نجح فعلاً بأن غنى أغنية حب، أى بفعل الشعر. ولابد أنكم لاحظتم – ثانيًا – أن الخيال المبدع عملية متبادلة. فهو نتيجة قوتين متفاعلتين: قوة الإعطاء وقوة التلقى. إن الشاب لم يتمن – فقط – حرية المرأة العجوز، بل أعطاها أمنيته بخياله، فتلقته واستجابت له. واسمحوا لى أن أتوسع قليلاً فى هاتين الفكرتين، وأن أطبقهما على أمثلة أخرى من الخيال المبدع.

وسأشير إشارة شديدة الإيجاز والتعميم إلى أحد هذه الأمثلة، وهو مثل الصلاة، لأن الموضوع – من ناحية – أوسع من أن نقتحمه هذا المساء، ولأننى – من ناحية أخرى – لا رغبة لى فى مناقشة الآراء الدينية. ولكننى أعتقد أن العلماء فى جميع الأديان مجمعون على أن الصلاة وسيلة يمكن أن يحقق بها المرء تغييراً روحيا. ولسنا فى حاجة إلى أن نبحث هنا عما إذا كانت تنتج نتائج مادية أكثر. فوظيفة الخيال المبدع إحداث تغيير روحى، إنه تغيير القلب، وتغيير طبيعة الإنسان، وبهذه الناحية من الصلاة شُغلنا الآن. والصلاة التى تحدث تغييراً من هذا النوع تتفق تماماً مع الشرطين اللذين ألمعت إلى أنهما مميزان لفعل الخيال المبدع – فهى وجدانية لا فكرية، وهى فعل متبادل بين الإنسان وربه، تلق وامتلاء. ولكن الإنسان فى هذه الحالة ليس هو المعطى أو المالئ، فكل صلواته وكل عباداته، وكل شعائر العظمة، سواء أكان كاثوليكيًا أم بروتستنتيا، بوذيًا أم هنديًا... ترمى إلى تطهير نفسه من العوائق الروحية، وتفتح قلبه

ليستطيع أن يستقبل ربه، ليأذن للروح الأعلى أن يدخله وينعشه. والواقع أن كل كتاب صوفى رأيته يخبر عن قصة واحدة، لا أن الإنسان وصل إلى الله، بل أنه استطاع أن يتغلب على مقاومته الشهوانية والفكرية لله. ولقد كان قديسو العصور الوسطى يتحدثون دائمًا بأسلوب الاستعارة، مشبهين أنفسهم بعروس تلتقى عريسها. والاستعارة تختلف شكلاً، ولكننا نستطيع أن نجد فى جميع الكتابات الصوفية، وعند جميع الشعوب هذه القصة نفسها، عن عمل الخيال المبدع بالفعل المتبادل بين الإنسان الذى ملأه الحبور، وبين الروح الأعلى: قبول وامتلاء عنيف لما فيه من حب.

ولنرجع البصر لحظة لنرى إلى أى مدى بلغنا، إن الخيال المبدع وسيلة لإحداث التغيير الروحى، والحب شرط له، فالحب هو جوهر القيمة الروحية، وتجب العناية بالتمييز بينه وبين طلب شىء أو «إرادة» شىء، كما تجب العناية بالتمييز بينه وبين التوهم أو أحلام اليقظة، وأساس التمييز أن هذه جميعها - الطلب والإرادة والتوهم - أفعال واحدة أو ناظرة إلى الذات، ويمكن أن يقوم بها الإنسان بنفسه، فى حين أن الخيال المبدع مثل المغناطيسية يحتاج إلى قطبين حتى يوجد قطب موجب وقطب سالب، فهو ليس فعلاً واحدًا، بل متبادلاً: إعطاء، وتلق، وهو يحتاج إلى توتر يصل بين المعطى والمتلقى، والفن أحد أشكال ذلك التوتر.

(٢)

بهذا أصل إلى لب موضوعى، وأقترب من طرح هذه الفكرة عليكم، وهى أننا عند نقد الفن نميل ميلاً مسرفًا إلى بحثه بلغة المجتمعات الأدبية المغلقة، وإلى بناء أحكامنا على أجوبة نقدمها عن أسئلة، مهما يكن من أهميتها، فإنها ثانوية بجانب السؤال الذى قلما نسأله، والذى يرجع، أو ينبغى أن يرجع إلى جذور الإسطاطيقا. إنه يرجع إلى جذور الإسطاطيقا؛ لأنه يرجع إلى جذور الحياة، فقد تعود الناس أن يسألوا عن كتاب أو صورة، أهو رومانسى؟ أهو طبيعى؟ كانت هذه هى الأسئلة التى بدت طبيعية لمعاصرى ميسيه، ثم لمعاصرى زولا من بعد، وحين كانوا يجيبون بنعم، كانوا يصحبون ذلك بالاستحسان، ولو أجبنا اليوم بنعم عن الأسئلة نفسها، فالمرجح أن نصحب ذلك بالاستهجان، فقد تغير النمط المستملح. ألم تكد تحدث معركة فى أحد مسارح منذ مائة سنة تقريبًا لأن فكتور هوجو أقام ما يشبه الثورة فى الفن؛ لإدخاله طريقة التضمين فى عروضكم الإسكندرى التمثيلى، والآن يمكننا أن نرى أنه لم يخن مبدأ فنيًا حيويًا. فما عدنا نقول إنه بما أن راسين كان فنانًا، فهو جو غير فنان. ونحن نرى أن ذلك النقد المعاصر وإن كان معقولاً ومثيرًا للاهتمام فى لفته إلى تغير فى الشكل، فإنه كان خارجًا عن الموضوع من حيث مساسه بطبيعة الفن نفسه. فإذا كان هَمُّ النقاد أن يكتشفوا هل هوجو فنان أمْ لا، فقد كانوا يوجهون سؤالاً خاطئًا.

أولسنا نحن أيضًا نوجه إلى أنفسنا أسئلة خاطئة؟ فالنمط المستملح فى امتحان الكاتب فى هذه الأيام هو: هل هو حديث؟ هل يتفق عمله مع روح العصر؟ وكثير من النقاد يذهبون إلى أبعد من ذلك فيسألون: هل يدرك أن أهوال الحرب تهدد العالم؟ وهل تعكس كتاباته ذلك الخوف؟ إن لم يكن كذلك فهو رومانسى، وهو حقيق بأن يُدان.

أو هناك سؤال آخر يقام عليه حكم إسطاطيقي: هل ينتمي هذا الكاتب إلى الحزب الذى أنتمي إليه؟ أهو من اليسار أم من اليمين؟ ولا حاجة بى فى هذه الرحاب المكرسة للعلم والدرس غير المتحيز أن ألح على ما فى مثل هذا السؤال من شر وفساد، ولكننى أرجو أن تلاحظوا أن الواحد من هذه الأسئلة يسلم إلى الآخر، وأن السؤال عن كون الكاتب حديثًا يعنى السؤال عن معنى كونه حديثًا، وليس هذا السؤال ببعيد عن السؤال إلى أى حزب ينتمى.

وإلى هذا ستصلون حتمًا فى فرنسا وسنصل فى انجلترا إذا مضينا نوجه الأسئلة الخاطئة عند الحكم على عمل فنى، فليس المهم أن يكون رومانسيًا أو طبيعيًا أو رمزيًا، بل أن يكون عملاً من أعمال الخيال الإبداعى، أو لا يكون. هل يحتوى فى داخله على تلك البذرة التى تمكن الناس من أن يتخيلوا تخيلاً مبدعًا، والتى ستمكنهم من أن يفعلوا ذلك جيلاً بعد جيل؟ فمن الحق أنه لا يوجد عمل فنى خالد بنفسه، فبقاؤه وقيمته لا يتوقفان على أى شىء محكوم عليه بمقاييس معاصريه فحسب، بل يتوقفان على ما فى قوته أن يصبح فى المستقبل. فإذا كان له أن يبقى وأن يظل ناضراً، فيجب أن يعاد خلقه دائمًا فى عقول من يتلقونه، إذا كنتم تقدرون راسين، فهل تظنون أنكم تقدرونه لنفس الأسباب التى دعت إلى تقديره فى القرن السابع عشر؛ إن المسرح الفرنسى اليوم والفكر الفرنسى اليوم ما عادا يحبان من الشاعر المسرحى أن يظهر تطور حدثه عن طريق الرسل، ويفسر شخصياته عن طريق الوصيفات مستودعات الأسرار؛ وعلى الجملة فإن البناء الدرامى الكلاسيكى الذى التزمه راسين التزامًا شديداً، مناقض لروح النقد الحديث كله؛ وعلى الرغم من ذلك لم يزل راسين حيًا، وإن هاجمه الكثيرون. ستقولون: «ماذا! أتضرب لنا مثل الخيال المبدع براسين شاعرنا الذى قد يكون له ما شئت من فضائل النظم، ولكنه من شر ما يختار من مثل للفنان العظيم المبتكر الذى يشعل خياله قلوب أهل هذا الزمان؟» وستقولون: «لقد كان فى راسين كثير من الفضائل الباردة التى استحسنها بوالو، ولكن لماذا اخترت راسين للتمثيل لصدق نظريتك يا أجهل الإنجليز؟» لقد اخترته لأنى لو اخترت موليير أو حتى كورنى لكان الأمر يسهل جداً. لقد اخترت راسين لأنه عسير، ولأنى لو استطعت إقناعكم بأنه حى

لأن فيه بذرة الخيال المبدع، لكنت قد مضيت شوطًا بعيداً نحو إثبات قضيتى. وإنى لأقول لكم، ولا سيما الشباب منكم، ولعلهم ثائرون ثورة عنيفة على الأشكال الكلاسيكية، إنكم لا تستطيعون إذا كنتم فرنسيين حساسين أن تشهدوا تمثيل «فيدر» دون أن تعتريكم هزة فى لحظة ما من المساء، مهما تكن مقاومتكم الحديثة. أليس هذا صحيحًا؟ قد تعترضون بأن كمال النظم عند راسين يجعله متشابها، وإنه لذلك – نقيصة. وأنا أميل إلى موافقتكم بوصفى إنجليزيا يعشق زحافات شكسبير البديعة. ولكننى أعلم – مهما تكن أذنى عاجزة عن إدراك لغتكم البديعة – أن فى «فيدر» أبياتًا ترفعنى فوق نفسى، وتجعلنى ألهث، وترسل نوعًا من السحر فى جسمى، وتبعث حياة جديدة فى خيالى، وما تجعلنى أتخيله ليس هو ما تخيله راسين بحال ما. فلست أدعى أننى شديد الاهتمام بمصير أحد من شخصيات مسرحيته، ولكنه يحمل فى عبقريته سيف الحياة الذى يطعننى طعنة تبعثنى لحياة جديدة مستقلة، ويضطرنى أن أتخيل لنفسى، وهذه هى قوة الفنان الحقيقية، وهذا هو خلوده الحقيقى.

هل تسمحون لى أن أقدم إليكم مثلاً آخر، مختلفًا فى نوعه، وليكن من لغتى هذه المرة؟ من المألوف فى إنجلترا أن يتحدث القوم عن شكسبير على أنه صاحب تمثيل لا يبارى، وأن ينظروا إلى أعماله على أنها جماع الحكمة الإنسانية؛ ولست أمارى فى حكمته، أو سعة خبرته، أو أننا قد نجد فى أعماله عمقًا وتنوعًا فى تعليم الأخلاق، فهذه الأشياء تزيد فى عظمته، ولكنها ليست جوهر هذه العظمة، ولا هى سبب خلوده. والدليل على ذلك هو أن هِزَّة الرجل، تلك الصفة – فيه – التى تمد خيال السامع فجأة، توجد فى مقطوعة غنائية كهذه:

«حبيبتى أنا.. ما يحيرك؟

هذا حبيبك جاء يخبرك.

هذا المغنى الصادح الباكى.

تمهلى يا حلوتى هنا

فـــــــمـــنـتــــــــــهى رحـلـتـنـا أنـا

نـلقى الهـوى.. مـــا الحق يخــفـــاك

مــــا الحـب؟ لـيس الحب عند غــــد

هـل يضـحك الســعـداء بعــد غــد؟

مــــا ســوف يأتى فى يد المجــهــول

وطـول منـظر الهـــوى خــــســــران

هـاتـى ثـنـى مـن ثـغــــــرك الـريـان

إن الـشـــبـــاب نـضـــارة وتـــزول»

ستلاحظون أن ما «يقوله» شكسبير فى هذه المقطوعة لا يتجاوز هذا: «أنت شابة. الحياة قصيرة. قبلينى الآن». وليس فى هذا فلسفة مبتكرة، ولا خبرة فريدة، ولا درس أخلاقى عميق. إنه يقول ما كان الإليزابثيون يقولونه دائمًا، لأنهم كانوا فى خوف مستمر من أن يعبث الجدرى فى المحاسن، وأن يلتهمها الموت المبكر. لكن بينما كان معاصروه يكتبون كتابة مملة جداً عن هذا الموضوع، ولهذا نسيناهم نحن الذين لا نخاف الجدرى كثيراً، إذا هو يكتب - ولديه نفس الموضوع - مقطوعة أعتقد أنها أعظم مقطوعة فى اللغة الإنجليزية. قد ينسى «هملت» فى يوم من الأيام، ولكن هذه المقطوعة - فيما أحسب - ستظل تذكر. لماذا؟ ليس لما تحتوى عليه. بل لما تؤديه من خارج نفسها. وإنى لأشعر حين أقرؤها كأن نافذة فتحت فجأة فى ظلام المعرفة والخبرة، إن الشباب يسرى فيها، والحب يسرى فيها: الشباب نفسه والحب نفسه، الحقيقة التى وراء الظواهر. وفى هذا هى تختلف عن قصائد أخرى أقل منها، تغنى لشباب امرأة واحدة، مهما يكن هذا الغناء عذبًا. فلنتحدث عنها على هذا الوجه: إن قصائد دونها عظمة تضىء وجهًا واحداً أو جوهًا كثيرة، ولكن هذه الغنائية تملأ القارىء نفسه نوراً

حتى ليخال نفسه لحظة – وهو يقرأ – إلهًا له قوة الآلهة وحبهم وشغفهُم. يحدثنا دستويفسكى عن رجل ركع أمام امرأة قائلاً: «لست أركع لك بل للإنسانية المعذبة فى شخصك». وهذه ومضة من ومضات العبقرية تناظر تلك. ولن تجد ثلاثة فنانين مختلفين بعضهم عن بعض أكثر من اختلاف راسين وشكسبير ودستويفسكى، ولن تجد ثلاثة فنانين يستخدمون أساليب أكثر اختلافاً، ولكنهم فى الأمثلة الثلاثة التى ذكرتها يلتقون فى هذا: قوة على أن يصبحوا ومضة اتصال بين الله والإنسان، وأن يمكنوا كل إنسان من أن يعلو بخياله عن جسده، حتى يرى الله ويدخل فيه. وأنا أستعمل كلمة «الله»، ولكم أن تفسروها كما تحبون، فلست هنا رجلا من رجال اللاهوت، وكل ما أعلمه أنه إذا لم يكن للكلمة معنى لديكم، فلا يمكن أن يكون للفن معنى، ولا للإبداع معنى ولا للخيال مجال.

(٣)

كيف إذن ينبغى أن يعيش الفنان ويعمل؟ لقد كتب جورج مور هذه الكلمات إلى شابة صغيرة كانت تحاول ممارسة فنه:

«إذا خرجت لتتسلّى عندما تعجزين عن الكتابة، فسوف ينتهى فنك إلى لا شىء. إن حياة الفنان هى فى هذه كحياة البهلوان: يجب أن يمارس صنعته كل يوم، حين يسعفه الإلهام، وحين ينأى عنه. إنه يجب ألا ينتظر الإلهام، بل يظل يناديه ويستنزله دائمًا، وسيجيبه أخيراً... إذا أردت أن تسمعى صوت آلهة الوحى، فيجب أن تعدى لها ساعات صمت وألا تيأسى إذا أخلفت موعدها معك. ولتستقبلى آلهة الوحى كما ينبغى استقبالها. يجب أن يكون لك مسكن، وأن تتناولى عشاءك فيه وحدك فى معظم الأحيان».

وأنتم تلاحظون أن مور مثل بودلير يشبه حياة الفنان بحياة البلهوان، فهو يجب أن يدرب صنعته دائمًا كما يدرب البهلوان عضلاته؛ ولكننى أفضل القول بأن الفنان يجب أن يقتدى فى حياته بالفرنسيين، فلا يكتفى بممارسته لصناعته فحسب، وهذا نظير شعائر العبادة، بل يعد روحه ويخضعها أولاً وقبل كل شىء. ومور نفسه يشير إلى هذه الفكرة بقوله: «وأن تتناولى عشاءك فيه وحدك فى معظم الأحيان».

ولكن لننظر أولاً فى ممارسة الفنان لصناعته. إن كانت الصنعة غرضًا فى نفسها فإنها لا قيمة لها، وهناك كثيرون يعلنون احتقارهم للرجل الذى يقضى شهراً فى صياغة فقرة، لأنهم عاجزون عن مثل صبره، وأمثال هؤلاء النقاد يقولون إن الصنعة المحكمة غرور وتَنَفُّج. فهم يصيحون: هل يحسب زيد من الناس أنه قد بلغ من خطر الشأن أن تختار كل كلمة من كلماته، كما لو كان مصير العالم متوقفاً عليها؟ وهناك جواب سهل على ذلك. إن الصناعة المحكمة عمل من أعمال المتواضعين، لا من

أعمال المتكبرين. فالرجل المتكبر الغارق فى أمور الدنيا يركن إلى نفسه، يؤمن بحكمته ويستسلم لذكائه، فهو يخط ما يتفق أن يكون فى رأسه، كما يرتجل خطيب الشارع من فوق برميله. أما الفنان فهو يعلم أنه ليس بنفسه شيئًا، إنما هو أداة، وهو يشعر أنه أداة، وواجبه إتقان أدائه. ليس هو الذى سيلقح خيال أجيال لم تولد بعد، بل تلك القوة الخالدة الخارجة عنه والتى تعمل من خلاله، تلك القوة التى يسميها بعض الناس الله وبعضهم ربه الشعر.

وهناك اعتراض آخر يجب أن نرد عليه. فكثيراً ما يقال إن الرجال العاديين والنساء العاديات لا يكترثون بالأسلوب، لأنهم ليسوا من أهل صناعة الآداب، وبناء على ذلك فإن الأسلوب مضيعة للوقت، فهل يمكن أن يقال إن معظم الناس الذين يذهبون إلى المسرح لا يهتمون بأسلوب التمثيل؛ لأنهم ليسوا ممثلين ولا نقاداً؟ وهناك رد آخر أيسر من هذا: أعتقد أن قليلاً من الفرنسيين يمكن أن يخالفونى فى أن تأثير ترجمتكم للكتاب المقدس فى لغة فرنسا وتفكيرها قد كان لا يزال أقل من تأثير ترجمتنا المعتمدة فى لغة انجلترا وتفكيرها. والسبب هو أن الترجمة المعتمدة للكتاب المقدس هى المعجزة الكبرى لأدبنا من حيث الأسلوب. ويقال إن الذى أنشأها لجنة عينها الملك جيمس الأول، فإن صح ذلك فإنها الخدمة الوحيدة للفن التى قامت بها لجنة إنجليزية. ومادة هذه الترجمة من تاريخ وأخلاق موجودة كلها فى كتابكم المقدس، ولكن كتابنا آية من آيات الأسلوب، وهو معيار أدبنا كله، والعمدة فى نحونا ونظمنا للجمل واختيارنا للكلمات، وهو النار التى تكمن فى الحديث العادى للفلاح والتاجر والأرستقراطى، من جيل إلى جيل. لقد فعل الكتاب المقدس أكثر مما فعلته أية قوة أخرى – فيما عدا البحر – ليعطى انجلترا الوحدة والعظمة والشخصية، فلماذا؟ ليس ذلك راجعًا إلى ما يحتوى عليه فحسب، لأن ثمة ترجمات أخرى قد أخذت من الأصل نفسه، بل إلى أن أداة الفنان مستكملة فيه.

ماذا نعنى باستكمال الأداة؟ ما الأسلوب الكامل؟ أليست أساليب الفنانين جميعًا مختلفة؟ فكيف إذن يمكننا أن نضع القواعد؟ حقاً إن ذلك غير ممكن، ولكننا إذا نظرنا إلى المشكلة من وجهة الخيال المبدع، لا على أنها حرب بين الطبيعية والرمزية والتأثرية،

فإن فى مقدورنا أن نستنبط منها أفكاراً على شىء من القيمة. لقد استعملت هذه الكلمات فى كتاب قديم لى: «إن الفن نبأ عن الواقع لا يمكن التعبير عنه بوسائط أخرى». وأقول إن الواقع – ذلك الواقع الكامن خلف الظواهر – عسير على التعبير لسببين: لا لأنه غامض فى نفسه، فكل الصوفية الذين زعموا أنهم وصلوا إليه يخبروننا أن أولى صفاته البساطة: «كحلقة عظيمة من نور صاف لا نهائى، كله هدوء وكله إشراق» – بل لسببين راجعين إلى قصور لغتنا. فاللغة قائمة على ملاحظة الظواهر، فى حين أن الواقع هو ذلك الذى يسمو على الظواهر. واللغة وقف على التمييز بين الأشياء بأعيانها، تشير إلى ما بينها من اختلاف أو تشابه، فى حين أن الواقع يسمو على كل وجوه الاختلاف ويتمثل فى الوحدة، لا وحدة المخلوقات فيما بينها فحسب، بل وحدة الخالق مع الخليقة. هذان هما الوجهان الأساسيان لقصور اللغة، وغاية الأسلوب هى أن يتغلب عليهما، مستعملاً اللغة بحيث يستطيع خيال القارئ، وقد لُقِّح وحَمَل ثمرة الخلق أن يتجاوز اختلافات الظاهر إلى وحدة الحقيقة. وإذا مضينا، نسأل وما الأسلوب الذى يمكِّن القارئ من تلقى «نبأ الواقع» من خلال ضجيج الكلمات؟ فإن الجواب يعتمد فيما يظهر على شيئين: الشكل والضغط. ولابد لكل فنان أن يقرر – وفقًا لطبيعته – ما الشكل الذى سيستعمله، فإن فرديته تتمثل فى اختياره للشكل. ولكن عمله – ليبقى – يجب أن يكون ذا شكل: أى أنه يجب أن يعطى بصورة متصلة، جملة بعد جملة، وفقرة بعد فقرة، وجزءاً بعد جزء، شعوراً يناظر الشعور الذى تعطيه الأغنية والذى تعطيه الحياة نفسها: بأن النهاية فى البداية وأن ما هو غير كامل يسير نحو الاكتمال. فغرض القافية أن تجيب القافية السابقة، وقيمة الأشكال جميعها أنها إذ تعد بتحقيق ما لم يتحقق بعد. فهى تخلق فى الإنسان ذلك التوتر، ذلك القلق الروحى، ذلك التوقع والأمل الذى هو حافز الخيال. وكما يمكنه أن يرى فى الموت تحقيق توقع ما، وفى الحب تحقيق توقع آخر، وكلاهما يفتح أمامه توقعاً جديداً أعظم من ذلك الذى تحقق – فكذلك يمكنه أن يكتشف فى شكل العمل الفنى ذلك الوعد المؤكد بالسلام، الذى ينبع منه العمل الفنى. ولكن الشكل وحده لا يكفى. فهناك ضغط وراء الشكل فى الأسلوب العظيم. وإنه ليشعرك بهذا الضغط وأنت تقرأ. فأنت تشعر أن كل سماوات الواقع تضغط على

عقل الكاتب، وأنت ترفع بصرك، وتتخيل، وتتفتح أمامك سماواتك أنت. إننى لا أقول بأن أول واجبات الفنان إكمال أدائه؛ تقديراً منى للأسلوب على أنه حلية لفظية، بل إيمانًا بأن هذا الشكل وهذا الضغط يطهران روح الإنسان.

ثم عليه واجب آخر أعظم: أن يتعلم كيف يخضع. لقد قال جورج مور: «إذا أردت أن تسمعى صوت آلهة الوحى فيجب أن تعدى لها ساعات صمت». إنها يجب ألا تكون ساعات صمت فقط، بل ساعات خضوع أيضًا. يجب ألا نسألها ولا نضجر لغيابها. يجب ألا نوجهها، حين تأتى، لإشباع سلطاننا أو غرورنا، بل كما تريد هى نفسها أن توجه. وإذا دعاك الناس أستاذًا فلست أنت، بل هى التى علمتهم أو واستهم، وإذا ازدروك أو سخروا منك فلا تكرههم، ولا تكل لهم بكيلهم، بل اسأل نفسك سؤالاً واحداً: هل خنت ربة وحيك؟ فإن كان ذلك فهم محقون فى احتقارهم؛ وإن كانوا غير محقين فتحمل احتقارهم من أجلها. لا تكل صاعًا بصاع؛ لا تدخل فى جدال كان، إلا أن يكون دفاعًا عن حرية الفنانين فى أن يكونوا فنانين؛ لا تشغل نفسك كثيراً بمعاصريك، إلا أن يكون لاكتشاف ما فيهم من خير. لا تنتصر لفريق؛ كن فى سلام، وحيداً.

وقبل ذلك كله لا تخش السخرية. لا تخف أن تبذل نفسك. إن الخوف من الاستهزاء هو لغة الأدب المعاصر. يقولون لنا إن روح عصرنا هى روح شك وسخرية، وإن كل ما يكتب يجب أن يصلح بقليل من الملح، وهذه النظرة هى نتاج تهيُّب فاجع، وهى تنتج بدورها ذكاء عقيماً: قصائد مستوحاة من الحقد السياسى، وروايات لرجال يسارعون إلى احتقار شخصياتهم، خشية أن نضحك لأنهم أعجبوا بشىء ناقص كهذا الإنسان، أو أحبوا شيئًا ناقصاً كهذه المرأة. ولكن الرجال والنساء وحماقتهم وعذابهم وطموحهم والله الذى فيهم، تلك هى مادة فننا، ويجب أن يخضع لهم الفنان كما يخضع لكل شىء آخر. *ما كان الفنان فى هذا العالم ليصلب البشرية، بل ليغسل قدميها*.

(٤)

ومع ذلك فكثيراً ما يقال إن الكاتب الذى يدبر حياته على النمط الذى وصفته، ويكرس جانبًا كبيراً منها للتأمل والإتقان البطىء لصناعته، مثل هذا الكاتب يبدى انصرافًا عن التعاطف مع إخوته البشر؛ وإنه أنانى فى انعزاله الظاهر. وقد يسأل السائلون ما قيمة فنه فى عالم مائج مضطرب، وأى معنى يمكن أن يحمله لقوم يحتاجون إلى عمل، ونسوة وأطفال جياع؛ لتلك الكتلة الضخمة من البشرية التى تصارع فى سبيل الأمن والسلام. وقد يسألون: ماذا يمكن أن تكون قيمة قصة لرجال يعيشون فى خوف من الموت، ولا سيما إذا كانت قصة لا تعكس مبادىء حزب ما، ولا تعنى عناية مباشرة بالصراع القائم فى سبيل الوجود؛ ولقد يقال عن أولئك الذين يكتبون مثل هذه القصص إنهم «منعزلون عن الحياة»؛ وإذا أجيب بأنه من العجيب إذًا أن يقبل على قراءتهم مثل هذا العدد الكبير من الناس فى أنحاء العالم، جىء باتهام جديد، وهو أن هؤلاء القراء أنفسهم لابد أن يكونوا «منعزلين عن الحياة»، أو حريصين على «الهروب» منها. وأذكر أنى حين كنت فى ألمانيا للمرة الأخيرة فى يونية ١٩٣٤ استفسرت باهتمام عن موقف الحكومة من الفن، وكنت أفهم جيداً أنها تصادر الرأى المخالف للنظام، فهذا إجراء عادى فى جميع البلاد الحديثة العهد بالثورة؛ فالحكومة التى قامت على القوة، والتى لا تزال غير واثقة من مركزها، ما كانت لترضى قط بمواجهة النقد. ولكننى ألححت فى الاستفسار سائلاً عن الموقف الرسمى من الأعمال الفنية التى لا شأن لها بالسياسة على الإطلاق: من قصة حب خالصة مثلا، «كروميو وجولييت»، أو «سيول الربيع» لتورجنيف، أو «مانون» لسكو، فقيل لى إن مثل هذه القصة قد لا تصادر حتماً، ولكنها تعامل بازدراء. لماذا؟ لأنها لا تؤيد الحكومة تأييداً إيجابيًا، لأنها لا تعكس «النظرة النازية إلى الحياة». إن أولئك الذين يتحدثون عن الفنان على أنه

«منعزل عن الحياة» هم نازيون وإن لم يشعروا بذلك، فهم يزعمون أن لا شىء يستحق الكتابة سوى نظرتهم هم إلى الحياة، أو «الفلت أنشاونج» الذى يعتقدونه.

ولننظر إلى المشكلة نفسها من وجهة نظر أخرى - من وجهة نظر القارئ العادى، لا من وجهة نظر الكاتب نفسه. يقال إن الكاتب الذى لا يشغل نفسه بالشئون الحاضرة بطريقة مباشرة، والذى يفكر فى الرجال والنساء على أنهم أفراد لا على أنهم وحدات فى كتلة - سواء أكانت هذه الكتلة أمة أم جنساً أم طبقة اقتصادية - يقال إن مثل هذا الكاتب لا يفعل شيئًا ليزيد سعادة البشرية أو ليقلل من شقائها، أو إن كان يفعل شيئًا فذلك لا يعدو كونه يقوم بوظيفة المخدر. وهذا غير صحيح، وإذا طبقنا فكرة الخيال المبدع على القارئ فسنرى أنه غير صحيح، وسنرى أيضًا أن ثمة علاقة بين الفن والحياة فى العالم الحديث لا يسهل الاعتراف بها على أولئك الذين يتباهون أكثر من غيرهم بكونهم محدثين.

فلنميز تمييزاً واضحًا بين السعادة واللذة. إن اللذة تترتب على إشباع الرغبة إشباعًا مباشراً، أما السعادة فهى الشعور الذى يشعر به الإنسان أحيانًا من أن لحياته قيمة، وأنها تسير نحو غرض عظيم، وأنها - قبل كل شىء - تصنع كمالها بنفسها؛ والشقاء هو اختلاط الفكر وانقسامه، والشعور بأن الإنسان ضل طريقه، وأنه يعيش كيفما اتفق، غير خاضع لشكل ما. إن الحياة الشقية كالكتاب الردىء - تجرى هنا وهناك ولا تحمل فى طياتها أى وعد مؤكد بالشكل، والصعوبة الكبرى فى العيش هى الصعوبة التى نقابلها جميعًا فى معرفة ما الشكل الحقيقى لحياتنا، بل أحيانًا فى معرفة إن كل لها شكل أم لا.

من الخواص المميزة لعصرنا الحاضر - والحق أنها أكثر الخواص مباعدة بيننا وبين أسلافنا، وأوضحها دلالة على المعنى الخاص لكلمة «محدث» - كون شقاء الأشقياء نابعًا من انقسام الفكر الذى تحدثنا عنه بعينه، من ذلك الشوق غير المشبع إلى شكل وعقل فى الحياة. إن هذا عصر شكّاك، وكثير من الناس الذين تخلوا عن إيمان أسلافهم يبحثون عن إيمان آخر ليحل محله. إن هذا عصر علمى؛ تجاوزت فيه معرفة الإنسان مدى حكمته، وتملكه الخوف من القوة المدمرة لمخترعاته التى لم يعد

قادراً على السيطرة عليها. إن هذا عصر تناقض وحشى بلغ من عجز نظام التوزيع فيه أن تتلف مواد الطعام فى جانب من الأرض، بينما الرجال والنساء فى جوانب أخرى يصرخون طلبًا لها. وهذا – قبل كل شىء – عصر أسئلة، لا يستطيع الشاب فيه أن يجد مخرجًا لحماسته، فهو لا يزال يسأل «لماذا؟ لماذا؟ لماذا؟ ما معنى حياتى هذه؟ ما شكلها؟ كيف تكون – ولأستعير كلمات المستر ويلز – هيئة الأشياء التى ستجىء؟» وحيث لا تجد هذه الأسئلة جوابًا تكون التعاسة والتمرد أو السخط المقيم. هذه هى طبيعة الشقاء الحديث.

ولنسأل ثانية: لماذا؟ إذا كنا عاجزين عن رؤية شكل الأشياء التى ستجىء، عاجزين عن أن نميز بين مضطرب الوجود المعاصر شكلاً يسير نحو الاكتمال، أفلا يكون هذا عجزًا من خيالنا نحن؟ إننا نشعر فى باطننا أن ثمة شكلاً حيويًا ينتظر الاكتمال – ولو لم نشعر بذلك لما كان للعيش نفسه داع كبير، ولا للصراع من أجل العيشة الطيبة داع ما – ومع ذلك لا نستطيع أن نتخيل الشكل المكتمل. وهذه هى قيمة الأدب للقارىء العادى، والصور للمشاهد، والموسيقى للمستمع، والفن للإنسانية.

إنه يلقحها بفكرة الشكل، وهو لا يخدرها، بل على العكس يحفزها لتخيل تلك الأشياء التى لا تستطيع إن لم تتخيلها أن تعرف السعادة أو السلام. وبهذا المعنى يمكننا أن نطلب إلى الفن – ولا نكون مشتطين – أن «يضع المرآة أمام الطبيعة» فليست قيمته الأولى فى تمثيل الحقائق المشاهدة أو التعليق عليها، إنما قيمته فى قدرته على أن يضع أمام الإنسان مرآة تمكنه من رؤية ما كانه وما يصير إليه، ومن أن يلمح نفسه بعمل خيالى مبدع، جزءًا من الطبيعة – وعساها – يمكِّنه من أن يعرف الله فى نفسه. إن الفنان العظيم يبلغ فكرة الشكل إلى الإنسانية عن طريق الشكل والتأثير بفنه، مثله فى ذلك كمثل الشاعر فى قصتى الخرافية، ينزل عن أمنيته فتحل فى سرائر الناس وتتكاثر وتتحقق. ليس الفنان فى العالم للمجد ولا للقوة. إنه هنا لينصت كما أنه هنا ليتكلم، حتى تجدد البشرية – تلك العجوز المحبوسة فى الشجرة نفسها من خلاله هو، رسول الآلهة المنذور وأداتها.

الفنان فى المجتمع

محاضرة و. ب. كر التذكارية السادسة ألقيت فى جامعة جلاسجو فى ١٨ أبريل ١٩٤٥ ونشر نصها الأصلى فى كتاب The writer and his world الذى نشر بعد وفاة المؤلف.

هذه المحاضرات قصد بها تخليد ذكرى واحد من أعمق الدارسين المحدثين وأعظمهم إنسانية، وهو و. ب. كر. ومن ثم فحرى بالمحاضر أن يتابع عمل كر، وأن يجول، على كل حال، فى ميدان دراسته النقـدية. ولكن ذلك يتطلب علـمًا لا أملكه، وقد بدا لى من الصواب حين اخترت هذا الموضوع ألا أحاول أكثر من أن أتحرك داخل العالم الذى تهيمن عليه روحه المستقلة الجسور.

(١)

لهذا أقترح أن أبسط أمامكم المشكلة الكبيرة القادمة التى يجب على المدنية الحديثة أن تواجهها وتحلها: مشكلة المحافظة على حرية الفكر من هجوم العقائد المتعصبة، وتقوية مجتمع الحرية ضد التوغل الاستبدادى الذى يهدده الآن. أو باختصار: كيف نضـمن لنا ولأبنائنا أن نعـيش ونفكر ونموت بوصـفنا رجـالاً ونسـاء، نملك عـقـولنا وأرواحنا، لا بوصفنا كتيبة مراقبة مسوقة، ليس لها فضيلة إلا الخضوع.

وسأسأل بعد ذلك: ما مكان الفنان فى المجتمع الحر، ما واجبه نحو هذا المجتمع، وما واجب هذا المجتمع نحوه؟ وسأشير إلى أن العلاقة بين الفنان والمجتمع هى من ناحية، عـلاقة ثابتة، لأنها تنبع من طبيعـة الفـن وطبيعة المجتمع نفسـه، ومن ناحية أخرى علاقة دائمة التـغير، من حيث أنها تنبع من تغيرات فى الممارسة الفنية وفى الأشكال التى يتخذها المجتمع فى العصور المختلفة.

وعلى اعتبار أن هذه العلاقة بين الفنان والمجتمع ثابتة من ناحية ومتـغيرة من ناحية أخرى، سأبحث عن العلاقة الصحيحة كما تكون الآن، وكما ينتظر أن تصبح فى المستـقبل، وسـأعرض فى الخـتـام هذه القضـيـة: إننا بالمحـافظة على هذه العـلاقـة الصحيحة يمكننا أن نساعد فى الحفاظ على حرية الفكر وعلى المجتمع الحر نفسه، فإن الفنان ليس كاهن المجتمع ولا هو عبد المجتمع، ولكنه عضو فيه، موكول إليه بالذات أن

يحافظ على صفات معينة جوهرية لحياته الروحية. فهو كما هو العهد به دائمًا نفس الحياة لخيال الشعب، الذى بدونه يهلك. ويجب أن يتعلم الشعب مع كل مرحلة جديدة من التاريخ كيف يتقبله، وكيف يجعل منه حليفًا للدين والعلم فى سعى كل إنسان نحو الحق، وكيف يتنفس بحرية وعمق فى كل مناخ جديد. فإن الشعب إن لم يفعل ذلك خنقه المستبدون، وغاصت روح الإنسان فى الظلام والذل قرونًا طويلة، وإن كانت هذه الروح لا يمكن أن تموت. لقد تحدثت مسز تشارلس كنجزلى فى سيرة زوجها حديثًا قد يبدو لنا الآن غريبًا، إذ ذكرت «إلفه للفن والأشياء العميقة». وقد نبتسم لعبارتها ولكننا فى الوقت نفسه نحترم إدراكها للعلاقة بين الفن وبين كل ما نقدره فى الحياة أعظم التقدير. ونحن بدورنا مدعوون إلى أن نستجمع قوانا من أثينا وعصر النهضة، ونهيئ السبيل لما يمكن أن يجرؤ أبناؤنا وأحفادنا - إذا عاشوا - على تسميته بعصر التنوير الجديد بعد النكسة المخيفة التى شهدناها.

(٢)

أول ما أبدأ به، إذن، أن أحدد المشكلة كما أراها. عندما يجلس المؤرخون فى المستقبل البعيد ليكتبوا، فأى عنوان يضعون للفصل الذى يصف النصف التالى من القرن العشرين؟ ماذا سيكون مدار الحياة فى هذه الفترة؟

كثير من الناس يقولون إن الذى نجده أمامنا هو أولاً وقبل كل شيء صراع اقتصادى، وقليل آخرون - ولعلهم أقل مما ينبغى، حيث إن هذا موضوع يميل الرأى العام البريطانى إلى إغفاله - يقولون إن مشكلتنا الرئيسية ستكون فى السياسة الخارجية. وكلا الرأيين معقول، ولكن أحدهما يتوقف على الآخر، وثمة خطر فى تأكيدهما تأكيداً يستبعد الآخر. فالممكن اقتصادياً لا يتوقف على نظرية مجردة سواء أكانت ماركسية أم غيرها، بل يتوقف على ما تجعله علاقاتنا الدولية ممكنا؛ ونحن ننسى نسياناً خطراً أن السياسة الخارجية هى شرط السياسة الداخلية وتأكيدها، وأن تأمين النفس ضد الأعداء الخارجيين واجب أول فى سبيل الأمن الاجتماعى والتقدم الاقتصادى.

ومن بين الموضوعات الأساسية التى يتحتم على أى مؤرخ لعصرنا أن يتناولها محاولتنا للوصل بين السياسة الخارجية والسياسة الاقتصادية، ويمكننا أن نقنع أنفسنا ونقنع غيرنا بقبول بعض القيود على السعادة القومية فى سبيل تأسيس قانون دولى يقوم تدريجياً. يكاد لا يكون ثمة مجال للشك فى أن هذا هو الاتجاه الذى سيحاول الرجال المحبون للسلام، الرجال غير المتعصبين أن يُسيِّروا العالم نحوه.

ولكن هل سيمنعهم من ذلك متطرفون نافدو الصبر، محبون للدماء؟ هذا، فيما أعتقد، هو السؤال الذى يكمن تحت جميع الأسئلة فى عصرنا، فلا يمكن أن تحل خلافاتنا فى النظرية الاقتصادية والسياسة الخارجية، بل أن تناقش مناقشة مفيدة،

إلا إذا أجبنا فيما بيننا وبين أنفسنا عن هذا السؤال الشخصى: هل أتكلم وأفكر كرجل حر أم كمستبد؟ هل أحب أن أعيش فى مجتمع حر مع رجال يختلفون عنى فى النظرية والعقيدة، باحثًا معهم - ومع الأمم الأخرى - عن توفيق عملى، أم أصر على أن أقتلع كل عقيدة ونظرية تختلف عن عقيدتى ونظريتى، سعياً وراء ما أعتقد أنه حق؟

وقد يحسب قوم أن فى تصوير هذين السبيلين المتناقضين تعسفًا كبيراً، وقد يكون لجيلى من الرجال والنساء البريطانيين والبريطانيات، أو للجيل الذى يكبرنا، أن يظن مثل هذا الظن، فقد نشأنا فى جو الحرية واعتدناها، ولكننى واثق أن هذا الاختيار الصعب لن يبدو متعسفًا فى فرنسا، حيث دخلت الطواغيت والأيديولوجيات على الناس بيوتهم، ولا فى بولندا، حيث حطم بينها - لخزينا نحن - مجد شعب عظيم، ولا فى إيطاليا حيث نسخ عمل غريبالدى، ولا فى إسبانيا حيث الكرة سم القلوب؛ بل لا أعتقد أن هذا الاختيار الصعب - مهما يكن مراً - يبدو غير واقعى للأسكتلنديين والإنجليز من الجيل الذى يصغرنى، وإلى الشباب أتكلم مقتحمًا، فإن حياتهم - لا حياتى - هى التى ستحمل بقية عبء هذا القرن، وإذا جاء عصر التنوير الجديد فسوف يكون مكافأة لأبنائهم، ولعله يكون مكافأة لهم هم.

ولقد كان أول من واجهنى بهذا الخيار الصعب شاب صغير السن جداً، كان طياراً حربيًا، ضربت طائرته وأصيب بحروق فظيعة فى معركة بريطانيا، وعندما شفى من جراحه، وأعاد جراحو اللدائن بناء وجهه، وبينما كان يجاهد ليحصل على إذن بالطيران ثانية، إذن كانت إجابته مفضية إلى موته، جاء ليتعشى فى منزلى بلندن. وكنت قد حاولت طوال الغارات الجوية أن أحتفظ هناك بمسرة واحدة: كنا نتعشى على ضوء الشموع بجانب نار مكشوفة، وأذكر أننا صعدنا بعد العشاء إلى الطابق الأعلى: أنا بزجاجة الخمر، وهو بالشمعدانين: أذكر ذلك لأننا ما كدنا نصعد إلى الغرفة العلوية حتى قال وهو يقف وسط الحجرة، وفى كلتا يديه شمعدان: (الآن حيثما أذهب أسأل نفسى هذا السؤال عن كل إنسان. وأثناء العشاء، كنت أسأله عنك)، وعجزت عن متابعته لحظة، فقد كان يواصل حديثنا على المائدة، بينما كنت أفكر فى أمور أخرى. فسألته: «أى سؤال؟» فوضع الشمعدانين وأجابنى، وكان ذلك موضوع حديثنا إلى نصف الليل.

كانت هذه هى فكرته: لقد كان يشعر أن كل إنسان فى العالم الحديث، كل إنسان، سواء أكان جنديًا أم قسيسًا أم عالمًا أم تاجرًا أم خادمة فى منزل، هو بالقوة إما شيوعى وإما نازى، سواء أعرف ذلك أم لم يعرفه. وأصر على قوله (بالقوة). ولكننى لست واحداً منهما. على أننى أعلم إلى أى سبيل أتجه إن كان على أن أختار. وهذا هو السؤال الذى أسائله لنفسى عن الآخرين: أى سبيل يتجهون إن كان عليهم أن يختاروا، بل أى سبيل سوف يتجهون عندما يتحتم عليهم أن يختاروا؟ فى أى جانب يقفون؟

وقلت: هل يلزم أن يكونوا فى أحد الجانبين؟

فأجاب: أجل، أعتقد أنهم كذلك فى قرارة أنفسهم. وأعتقد أنهم يجب أن يكونوا كذلك، فإن المرء لا يستطيع أن يظل غير مكترث والعالم كما هو الآن.

وكانت هذه هى الكلمة التى أردت أن أستثيرها، فقد بدا لى من الخطأ الزعم بأن كل منطقة الرأى التى تقع بين النظامين السياسيين الكليين كانت منطقة غير مكترثة، محايدة لا لون لها، لا تنتظر إلا أن تنحرف بلا عزم إلى واحد من الجيشين المتحاربين.

قال: هذا هو الانطباع الذى يحاول كلا الجانبين أن يتركاه على كل حال، وهما ناجحان إلى حد كبير. فهما يغرسان فكرة أن عدم الانحياز إلى هذا المعسكر أو ذاك هو نوع من المصالحة الخالية من الشجاعة، وأن فكرة الحرية بوصفها قوة إيجابية قد ماتت كلها.

كانت هذه هى المناقشة التى شغلتنا إلى وهن من الليل. وكان يدعى أن معركة القضاء على المجتمع الحر قد انتهت أو أوشكت، وأنه عما قليل لن يكون ثمة خيار إلا بين نوعين من الاستبداد. وكثيرمن الناس فى أوربا يشعرون مثل شعوره. فقد فُرِض عليهم الاختيار. على أننى مازلت أومن أنه سيظهر – على المدى البعيد للتاريخ – أنه وإياهم مخطئون. وأعتقد أن الشعوب المتكلمة بالإنجليزية، وكذلك فرنسا حيث تشفى أخيراً بعد تقلبات كثيرة، مقدر لها أن تثبت خطأ هؤلاء، ولكن الخيار الأول لا يزال قائمًا، لعل السؤال لم يصبح بعد، لأى استبداد سنخضع؟ ولا: لأى مستعبد نسلم أنفسنا؟ ولكن السؤال القائم الملح هو: أنكون عبيداً أم أحراراً؟

وما قاله الطيار الحربى تلك الليلة كان شهادة شاب بثقل ضغط الاستبداد عليه. وإننا لنشعر بذلك فى كل مكان فى العالم الحديث، ومن الطريقة التى يبحث بها الدين، ومن نقد الفن على أساس السياسة، ومن نقاد الاصطلاحات الأيديولوجية إلى الحديث العادى، ومن تقاعس كثير من الرجال والنساء عن الدفاع عن آرائهم الخاصة ضد هجوم المتطرفين، وإننا لنشعر به أيضًا فى ذلك الميل، الذى لا يبرأ منه إلا أقلنا، إلى أن نسلم زماننا للحماسات العارضة والغضبات العارضة، وإلى أن نقلب أحكامنا على قضايا عظيمة، بل وعلى أمم عظيمة تبعًا لتقلب مصاير معركة أو لفيض انفعال شعبى، وإلى أن نندفع مع الشعارات والعناوين الضخمة عوضًا عن متابعة مبدأ وتطبيقه فى حكمة. ولقد كان ثمة دليل مفزع على هذا الميل المنافى من الاضطراب الذى حدث فى أثينا بعد خروج الألمان، وأنا شخصيًا أعتقد أن حكومتنا كانت على حق فى تدخلها، ولكننى لن أناقش الآن حجج هذه القضية. إنما الأمر الذى يلفت النظر فيها، والذى يتصل بما نحن بصدده، أنه حين بدأت المشكلة سارع قسم كبير من الرأى العام البريطانى بالانضواء إلى اليسار أو إلى اليمين، وبدءوا يفكرون ويتكلمون ويكتبون مؤيدين إحدى الإيديولوجيتين المستبدتين أو مهاجمين الأخرى، بدلاً من أن يعلقوا أحكامهم وينتظروا التثبت من الحقائق، ويحاولوا أن يكتشفوا بصبر أين توجد المصلحة الحقيقية للحرية. وكأن عقول الشعب البريطانى قد بدأت تتصلب فعلاً، وتتلاصق فى خُثارات من الرأى، وكأننا بدأنا نفقد استغلال أحكامنا، ومرونة خيالنا، وقدرتنا على أن نقيس كل مشكلة جديدة، لا بمقياس قاعدة صارمة، بل بمقياس ضمائرنا، وشعور العدالة المتعاطفة فينا. والمبدأ الأساسى، والديدن الثابت لكل النظم الاستبدادية هما تجميد الخيال، ومنع الرجال والنساء من أن يفكروا لأنفسهم، والمبدأ الأساسى للفن هو أن يذيب جمود الخيال، وأن يمكن الرجال والنساء من أن يفكروا لأنفسهم.

ها هى ذى مشكلة المستقبل، كما أفهمها، موضوعة أمامكم. ولننظر بعد ذلك ما الدور الذى يمكن أن يلعبه الفنان، وما الدور الذى يمكن أن يتيح له المجتمع أن يلعبه، فى حل المشكلة.

(٣)

أحاول الآن أن أتبين هل ثمة عناصر فى طبيعة الفن وفى طبيعة المجتمع يمكن أن يقال إنها تهيىء تياراً تحتياً باقياً من العلاقة بينهما. فإذا كانت هذه العناصر موجودة، وإذا كانت مستمرة وباقية كالمد والجزر، فإنها ستكون شرطاً للعلاقة بين الفن والمجتمع فى حقبة معينة.

وإذا كان ثمة شيء محقق فى تاريخ جنسنا الملىء بالشك، فهو أن الناس قد وُجِدوا قبل أن يوجد المجتمع، وأن الفن قد وُجِد قبل أن توجد المدارس أو المجتمعات الأدبية المغلقة أو التصنيفات والأقسام. والحق أننا نستطيع أن نفترض أن الفنان الأول كان ذاتياً، صنع عمله الفنى - الأغنية التى غنى بها أو الصورة التى رسمها على جدار كهفه - ليعبر عن شعوره بالسعادة أو الخوف، أو عن شعوره هو بشكل الكائن الطبيعى الذى صوره. أو بعبارة أخرى أن فنه نبع من باطنه، ولم يكن مقصوداً به - بادئ ذى بدء - أن يحدث أثراً فى غيره. ولكن ذات يوم، بينما كان يرسم على الجدار ليرضى نفسه فحسب، قالت زوجته: «يا عزيزى، إننى لا أرى (الماموث) هكذا مطلقاً. فلا شك أن ذيل الماموث أطول من هذا». وهكذا بدأت العلاقة بين الفن والمجتمع، وبدأت - منذ تلك اللحظة - جميع متاعبنا الفنية، وربما جميع متاعبنا الزوجية أيضاً. فلا شك أن الفنان الأول شعر بالزهو والضيق فى آن معاً - شعر بالزهو لأنه كان يرسم (الماموث) حقاً ولأن زوجته أدركت ذلك، وشعر بالضيق لأنه مهما يكن من شيء فقد كان ثمة أنواع كثيرة من (الماموث)، ومتسع كبير لتصورها فى علاقتها بالصخور والجبال - فالأمر كله يتوقف على الانطباع الذى تتركه فيك - وقد رأى الفنان الأول أن من الشطط اهتمام

زوجته بذيل الحيوان بالذات. ومن ثمة قـال: «ليس هذا (ماموثا) وإنما هو ما أراه فى (المـاموث)»: كلام نصفه كذب ونصفه حقيقة. أما هى فقالت: «على كل حال ليس هذا هو ما أراه فى (المـاموث). فلنسأل بليندا».

وكانت بليندا طفلتهما، وعندما رأت بليندا الصورة استحسنتها؛ وخرت على وجهها وراحت تحدث أصواتًا تستميل بها تلك الصورة. فقال أبوها: «أما إن هذا كثير!» وضربها الرجل الذى فى الفنان ضربًا مبرحًا، ولكن الفنان الذى فى الرجل شعر بالرضا، وبعد قليل بدأ يقول: «حسن سواء أردت ذلك أم لم أرده، النتيجة أنى رسمت فكرة بليندا عن الله. لعل هذا هو الفن».

وأحسبه كان مصيبًا فى هذا. لقد أصاب على كل حال جانبًا من الحقيقة إذ أدرك العلاقة بين فنه وبين بليندا. ولقد كان هناك جانب آخر من الحقيقة لاشك أنه عاد يقلقه حالمًا تناول حجرًا آخر من الصوان وراح يخدش به حائطًا آخر، وأعنى العلاقة بين فنه وبين نفسه. هل يحاول أن يكرر ماموثا أم يحاول، مثل سيزان، أن يمثله؛ هل هو يعطى علمًا عن المـاموث – كطول ذيله مثلا – أم هو يحاول – فى تمثيله لذلك الحيوان المختلف فى أمره – أن يعطى علمًا عن نفسه؟ أم لعله لا يعطى علمًا ما؟ هل يعينه حقا ما تراه زوجته أو ما تراه بليندا؟ لقد كان ثمة جانب منه – جانب عظيم الخطر – لا يبالى شيئًا بتأثير رسمه فى الآخرين، بل ولا بكونه يشبه ماموثا أو إلهًا؛ جانب من نفسه لا شأن له بعلم الحيوان ولا بعلم اللاهوت ولا بالمجتمع، بل وليس قصده التعبير عن ذاته. جانب من نفسه – جوهر مندفع هو بذرة الفن الحقيقية وسره الأعمق – يقول له بلا سبب ولا معنى: «ارسم!» فيرسم لا لنفسه ولا للمجتمع ولا لله ولا حتى للفن، بل لأن شيئًا فى داخله قال له: «ارسم!».

وهناك أسماء كثيرة تطلق على هذا الدافع أو هذا المطلق الفنى. قال بعض الناس إنه «الفن للفن»، وقال بعضهم إنه «الفن لتمجيد الله»، وقال بعضهم إنه نزوع نحو الجمال المطلق، وهو عندهم الحقيقة و«الفرح الأبدى». وفى تسمية الدافع بهذه الأسماء عرضوه عن غير قصد للهجوم والسخرية من جانب أناس لا يفهمون الأسماء ولا الشىء. فنحذر من

الهجوم على هذه الأسماء أو السخرية منها؛ لأن هذا الاسم أو ذاك قد يبدو لنا محدود الدلالة أو مفرط الادعاء. لا جرم أنها محدودة، فهى تحاول أن تعبر عن اللامحدود؛ ولا جرم أنها تبدو مفرطة الادعاء، فهى تحاول أن تعبر عما لا يمكن التعبير عنه. ولا جرم أن المعتقدات حمقاء تنمو حولها متعلقة بالاسم التقريبى دون أن تجرب الشىء الجوهرى. ولكن مهما يكن الاسم فإن الدافع إلى الفن مقدس ومطلق، كما أن الدافع إلى الحب مقدس ومطلق، لا يعزى إلى أصله، ولا يفسر بآثاره: مجد مستبطن الشعور ظاهر البهاء، «صمت فى قلب صيحة» كما يمكنك أن ترى على وجه «إيو» فى لوحة كوريجيو، لحظة زارها الإله. إننى أود أن أقرر هذا الدافع الوجدى، الذى لا ينظر إلى الذات ولا ينظر إلى العالم على أنه جوهر الفعل الفنى، كما أنه جوهر قبل الحب، لأنه إن غاب عن أذهاننا وجوده المنقذ فلن نفهم حق الفهم علاقة الفنان بالمجتمع. وقد أتيح للفنان الأول أن يلمح هذه العلاقة حين ضرب بليندا على وجهها وبدأت تعبد إلهها هى لا «ماموثه» هو. لقد فشل عند زوجته كفنان، فكل ما قالته أن ذيل الحيوان كان أطول مما ينبغى. ولماذا فشل؟ لأنه لم يثر عندها شيئًا إلا رغبة عبودية أن يكون قد كرر من أجلها ما رأته من قبل، فقد كانت تريد التكرار ووحدة النمط، وهما الجحيم إذا اجتمعا، لا الخيال والتنوع وهما طريق إلى السماء. إنها لم تثر إلى تخيل جديد لشىء ما ولو كان «ماموثا»، بله أن يكون إلها. ولكنه نجح مع بليندا، لأنها حُملت بعمله الفنى وراء عمله الفنى، لقد حطم جمود عقلها - إن صح هذا التعبير - كما يحطم المِحْضَأ يُدَسّ فى نار هامدة جمود جمراتها، فانبعثت شعلة أحرقتها وبهرتها، وكانت الشعلة هى الله. وكان من الجائز ألا تكون أى شىء: دمية مقدسة لو كانت أصغر سنًا، أو حبيبًا شبه مقدس لو كانت أكبر قليلاً. على كل حال كانت هذه الشعلة شعلتها لا شعلة أبيها، وهذا هو المهم. لقد نبتت فى أرضها كزهرة من بذرة. لقد كان ما أرادته أمها من أبيها هو ما يطلبه المجتمع من الفنانين فى معظم الأحيان: شيئًا جاهزًا ونافعًا ومألوفًا، شيئًا يحقق مفاهيمها السابقة ولا يكلفها توافقًا ولا نموًا ولا جهدًا خياليًا أيًا كان نوعه: «ماموثًا» يمكن تعرفه بوضوح حتى آخر بوصة فى ذيله. لكن سبب ذلك أن عقل أم بليندا كان قد غدا محددًا، متجمدًا، استبداديًا، وأن فن أبى بليندا عجز عن تفكيكه.

بيد أنه نجح مع بليندا نفسها، وعندما أفاق من صدمة اعتبار «ماموثه» إلهًا قال لنفسه: «لقد جعلت الفتاة تتخيل لنفسها»، ثم أردف: «لهذا وجدت الفن، أما ما هو الفن فشيء آخر. إنني أعرف ذلك وأشعر به في قرارة نفسي، وسيعرفه كوريجيو، ويشعر به عندما يحين الوقت ليصور إيو لحظة زارها الإله. ولكنني مع ذلك أعرف لماذا وجد الفن. لقد وجد ليمكن الناس من أن يتخيلوا لأنفسهم». وحسبَ حين قال هذا أنه قد حل مشكلة العلاقة بين الفنان والمجتمع، وأعتقد أنا أنه قد خطا خطوة ضرورية نحو حلها؛ ولكنه لم يحلها إذ بقي سؤالان حيويان بغير جواب، والجواب عن هذين السؤالين يختلف، أو يبدو أنه يختلف، من زمان إلى زمان.

(٤)

وهذان السؤالان هما: بأى طريقة يمكِّن الفنان الناس من أن يتخيلوا لأنفسهم؟ ثم: ماذا يجعلهم يتخيلون؟ والجواب الاستبدادى عن السؤال الأول يسير، وهو: «لا يسمح للناس بأن يتخيلوا تخيلاً مطلقًا. يجب إجبارهم أو إقناعهم أو إغراؤهم أن يتخيلوا ما هو صالح لهم، وما هو صالح للجميع فهو صالح للواحد، وما هو صالح للواحد فهو صالح للجميع». وأحيانًا يلبس الاستبداديون جوابهم هذا ثوبًا أبهى وأعتق، فيقولون: «فيتخيل الناس الحق». وعندما تقول السلطة ذلك فهو الطريق إلى النار وغرفة التعذيب، إلى موت سقراط، إلى السوط وتاج الشوك. لم يعذب الناس بعضهم بعضًا من أجل ملك هذه الدنيا، وهو تافه عندما يصلون إليه؟ ولماذا يعذب بعضهم بعضًا من أجل مملكة السماء، وهى فى باطنهم؟ إن كان عند الفن درس يعلم فهو أن التعذيب باطل، وأن الزعم بأن جانبًا واحدًا من الحقيقة - يظن - هو الحق نفسه، وحبس تطلع الناس وطموحهم - بذلك - فى زنزانة إيديولوجية ما، هو الإثم الذى لا يغتفر إزاء روح الإنسان.

والفنان ملزم بحكم وظيفته أن يعرف أن دعوى الاستبدادى احتكار الحقيقة إثم. ولهذا السبب نفسه لا يمكن استبعاد كلمة الحقيقة من جوابيه عن السؤالين الحيويين السابقين. فعندما يسأل: ماذا يمكن الناس من أن يتخيلوا؟ فإنه يجيب مجملاً: «وجوه الحق»، وعندما يسأل بأى طريقة يفعل ذلك، فإنه يجيب مجملاً أيضًا: «بأن أنقل إليهم رؤاى للحق»، ولعلكم تلاحظون كلمة «رؤى» فى صيغة الجمع؛ فهى «رؤى» وليست رؤية؛ ولعلكم تذكرون أن توماس هاردى سمى أحد دواوينه «لحظات الرؤية»، وأنه حرص على

أن يبرأ من كل زعم باحتكار الحقيقة. فقد كتب: «ليس لى فلسفة، بل ما أوضحت مراراً أنه كومة مختلطة من الانطباعات، كانطباعات طفل حائر أمام عرض ساحر». ولعله لم يغب عن أذهانكم أنه عندما بلغ ذلك الفنان العملاق تولستوى تلك المرحلة من حياته التى تعرف بتحوله إلى الإيمان، أى عندما استبدل برؤياه الكثيرة للحق رؤية واحدة له، وأسس مذهبًا أخلاقيًا – ابتعد كثيراً عن ممارسة الفن، بل أنكر الفن كله حسبما كان يفهمه من قبل. ولكن قول هاردى إنه لا فلسفة له يجب ألا يؤخذ على معنى أنه ليست له وجهة نظر. لقد كان يقف على قمة يطل منها على التجربة، وكانت قمته هو؛ ولم يكن متغيراً بمعنى الخلو من الفردية المتميزة، التجربة، وكانت آراء الآخرين تتقاذف هنا وهناك، فينضم إلى العصب والأندية والجماعات التى تعد محدثة، وينظر إلى الحياة من خلال غَمَياتهم. بل حافظ على أمانته، واحتفظ بفرديته. ونظر من فوق قمته هو. على أنه لم ينظر إلى الشمال فقط ولا إلى الجنوب فقط. ولا إلى الشرق أو الغرب فقط ولم يلزم منظراً أعجبه ليقول: «هذا هو الحق ولا حق غيره»، لقد تأمل منظر التجربة كله بقدر ما أطاقت عيناه، وقال لنا: «انظروا: ماذا ترون بعيونكم المختلفة؟» ونظرنا، ومع أننا لم نر ما رآه، فقد رأينا ما لم نر من قبل، ولم نكن لنراه لولا لمح رؤيته.

(٥)

إذن فـمـا الذى يمكّن به الفنان الناس أن يروه؟ عندى أن مـثله الأعلى هو أن يمكنهم من رؤية تجربتهم فى ضوء من الحق، ناظرين من وجهة فردياتهم الخاصة: وأقول «فى ضوء من الحق»، لا «فى ضوء الحق» لأن للحق أضواء كثيرة. ولكنّ هذه العبارة غامضة إلا عند من يستعملها. وقد استعملتها، ولا أزال متشبثًا بها، لأنها تدلنى على شىء جوهرى فى فكرتى، عن وظيفة الفن فى المجتمع. بيد أنى سأحاول أن أضع إجابتى عن هذا السؤال «ما الذى يمكن به الفنان الناس أن يروه» فى عبارات ذات دلالات محسوسة أكثر.

وقد يمكننا أن نصل إلى فهم لتأثير الفن فينا لقيمته الحقيقية عند الرجال والنساء الناضجين، إذا حاولنا أن نتذكر تأثيره فى طفولتنا. فهل تذكرون ماذا كان معنى أن يستولى كتاب علينا بسحره؟ وهل لا تزالون قادرين على الشعور بهذا الإحساس؟ إننى أتذكر كيف كانت تنسج من حولى دائرة وأنا أقرأ، دائرة تمنع أفكارى من أن تشط، حتى ليصبح الانتباه تركيزاً، ويصبح التركيز بلا جهد أول الأمر، ثم يغدو لا إرادياً، ثم ضرورياً، وأخيراً أكثر من ذلك: فهو استغراق واستسلام وعبور إلى عالم آخر. هكذا يحيط بنا السحر. ولكن العالم الذى كنت أدخله لم يكن كله عالم المؤلف، وإن رأيته فى ضوء المؤلف. لم تكن هويتى تفقد أكثر مما تفقد هوية حالم فى أثناء حلمه؛ ولكنها كانت تقطر إن صح هذا التعبير؛ فلم يكن الذى يتحرك فى العالم الخيالى هو أنا، بتَعْويقاتى الناشئة من شعورى بذاتى، بل جوهر هذه «الأنا»، محرراً من معرفة أنى فى الثامنة من عمرى، أو أن لى أخًا وأختين، أو أننى لم أعدّ درسى، أو أننى إذا درت حول الغابة الصغيرة التى تلاصق ملعب التنس فسأصل إلى حديقة المطبخ. أعنى أننى كنت محرراً

من علاقات السن والشخص والواجب والمكان، التى تربطنى فى حياتى العادية؛ محرراً من قيودى الاجتماعية والزمنية، ولكننى محرر بطريقة لا تجعلنى - فى ذلك التحول - معادياً للمجتمع، فقد كنت محرراً من قيودى الأنانية أيضاً. وكان هذا هو الجزء الأول من السحر: تحرير وتعميق وتطهير، اختراق لغِلالة الشخصية التى يرتبط بها الاسم والملابسات، سير سهل خلال المرآة.

ولم يكن فى الجانب الآخر من المرآة هروب من الحياة كما يزعم قوم، بل دافع جديد وحيوية جديدة. فنحن - فى هذا الجانب من المرآة - مقيدون بشعور غير حقيقى بالنظام والتقسيم، بما هو موافق وما هو غير موافق. نحن نفكر فى الزمن كأنه نتيجة على الحائط، كل يوم ينزع بدوره، الماضى والحاضر والمستقبل، لا ينفذ واحد منها إلى آخر، وهذا كله غير حقيقى روحيًا، فالوقت كله متزامن، وفى نهايتى بدايتى. نحن مقيدون دائمًا - فى هذا الجانب من المرآة - بشعور أن كل فردية مغلقة داخل نفسها، بحيث إنه لا يوجد اتحاد حتى بين المتحابين، وإن كان هناك اتصال كالدق على جدران السجن، نحن نسعى جاهدين دائمًا نحو ذلك الاتحاد الذى لا يمكن الوصول إليه فى هذا العالم، ونخلع على جهادنا أسماء كثيرة، فمرة نسميه الحب الشخصى، ومرة الصداقة، ومرة المحبة فى الله، ومرة المجتمع. وتحت سحر الفن يمكن تجاوز هذا الانفصال. فعلى الجانب الآخر من المرآة تسقط جدران السجن. وهناك تتداخل الفردية والزمن والمكان. وإنى لأذكر جيداً أنى كنت أشعر فى طفولتى - وقد استولى علىَّ سحر قصة - شعوراً لا يخالطه أى إحساس بعدم الانسجام، أنى كنت حاضراً بنفسى حصار طروادة، على الرغم من يقينى أن القصة تنتمى إلى الماضى. وكنت فى عودتى إلى وطنى مع أورسيوس أجد ناوزيكا تلعب الكرة مع أترابها على سيف البحر حيث كنت أستحم بالأمس؛ وكان لها وجهها هى، ومعه وجه فتاة جميلة كنت أعرفها، ومعهما وجه غير ذى ملامح، وجه لا يمكن وصفه، كالوجه الذى تركه ميشيل انجلو غير مصور فى لوحته التى لم تتم: «الدفن». كان لها جمالات كثيرة، كما كان لها أيضًا جمال مطلق. وعندما كنت أقرأ عن «عذاب الحديقة»، كنت أعلم أن المكان الذى ركع فيه يسوع ليصلى، كان ركنا من قطعة الأرض المكسوة بالعشب أمام منزلى، مثلما كان جيوفاتى

بليني يعلم عندما صور ذلك المنظر أن يسوع ركع على تل صغير وسط طبيعة إيطالية. ولم يكن يبدو لى شاذًا ولا مخالفًا للحقيقة أن هناك على بعد مائتى ياردة من تلك القطعة المكسوة بالعشب حفرة ألقى إخوة يوسف أخاهم فيها، ولا كان وجود هذه الحفرة شاذًا ولا مخالفًا للحقيقة.

وليس تحطيم الفن لحواجز العقل على هذا النحو خاصًا بالطفولة وحدها. فقد كان أول ما قرأت «مساء سانت أجنس» لكيتس وأنا ضابط بحرى شاب فى بحار الصين، فتقبل عقلى وصف الشاعر لمنظره: القلعة القديمة. والكلب الكبير الرابض عند البوابة، والزجاج الملون فى الحجرة العلوية.

«وقمر الشتاء يسطع على النافذة كلها، يلقى على صدر مادلين الجميل آذريونا دافئا، وهى راكعة تسأل السماء لطفًا ومنًا؛ وعلى يديها المضمومتين يسقط زهر الورد، وعلى صليبها الفضى لازورد لين، وعلى شعرها هالة قديسة. كانت بملاك ذى بهاء، فى ثياب قشيبة، إلا الجناحين، فإن السماء...».

كنت آنذاك أرى قمر الشتاء يسطع على تلكم النافذة، ولا أزال أراه الآن، ولكنه فى الوقت نفسه يضىء قمرة فى سفينة جلالة الملك «المونموث» فى البحر، فيؤكد الخيال ولا يبدده، وفى تلك القمرة تنام مادلين أبدًا.

ذاك هو السحر - لا فى هذه الحجرة ولا فى هذه الجماعة الكبيرة، بل فى قمرة «المونموث» فى البحر. كان ذاك هو السحر الذى هدم فواصل الزمن والمكان والملابسات، وأطلق الروح حرة تنطلق حيث تشاء، وأعظم ثناء يناله الكاتب منا ليس أننا نبقى عيوننا فى صفحته ناسين كل ماعداها، بل أننا نريح كتابه أحيانا - ناسين أننا توقفنا عن القراءة - وننظر فوقه ووراءه وقت تفتحت عيوننا لنكتشف كل ما عداه. هنالك تنفتح سماء الروح أمام الإنسان أسير الأرض، فيبسط جناحه ويسبح فيها، محررًا من قيود الحكم الجزئى، ومن عمى المظاهر الغريبة، ويحلق كطائر أُطلِق من قفص، ويرى الحقَّ وجوهًا جديدة. وإذا كان سحر الفن يبطل آخر الأمر، ويعود إلى الأرض، فإن عودته ليست إلى قفص تعصبه القديم. إن سحر الفن يبطل، وينتهى «مساء سانت أجنس»،

ويجد الضابط الشاب نفسه فى القمرة ثانية، ويجس نبض الآلات، ويصغى إلى حفيف مروحة كهربائية. لقد بقى خمس دقائق على الأجراس الثمانية. فهو يذهب إلى جسر القيادة ليؤدى دورة مراقبته الوسطى. ولكنه قد أصبح روحاً محررة. ولن ينسى كل النسيان بعد ذلك – فى كل خلافات الحياة المريرة، وفى كل غلطاته وحماقاته وسجنه لنفسه وقساوة قلبه – لن ينسى كل النسيان وحدة الأحياء والموتى، ولن يخلو من عطف مهما أغرى بالبغضاء أو الخوف. لقد ألقى الفن فيه بذرة سيفلت منها خياله هو، وأخصب أرضه ليولد منها ولادة جديدة. إن الفنان لا يجد المجتمع. إنه يمكّن الناس من أن يجدوا أنفسهم، ومن ثم فهم – آخر الأمر – يجدون المجتمع الذى يعيشون فيه.

(٦)

ولعل هذا الذى قلته مشيراً إلى ما يستطيع الفنان أن يمكن الناس من تخيله، وقد تضمن جواباً عن السؤال الحيوى الآخر، وهو كيف يحدث الفنان هذا الأثر. ولن أتناول ذلك الجواب هنا بالتفصيل، فإننى لا أريد أن أخوض فى مناقشة لعمليات فنية، ولا أن أقايس بين مدرسة ومدرسة. إننى أبحث عن عامل مشترك، وأعتقد أن هذا القدر واضح: إذا كان الأثر الحقيقى للفن هو أن يمكن الناس من إعادة تقييم خبرتهم الخاصة بالنسبة إلى قيم مطلقة – أى بالنسبة إلى الخير والجمال والحق – فيجب على الفنان نفسه أن يقيم الحياة بتلك القيم، وأن يكون قادراً على إبلاغ تقييمه بطريقة لا تكون تقريراً لرأيه بل ولا عرضاً لرؤيته فقط، لكن بطريقة مخصبة.

وهذا الرأى فى وظيفة الفن يتأكد حالما نسأل أنفسنا عن الفرق بين كتاب جيد له أهميته فى عصره، وبين كتاب خالد يستمر حياً من جيل إلى جيل. عندما تقرأ أنت أو أنا «الديكاميرون» لبوكاشيو أو سونيتات شكسبير أو «مرتفعات وذرنج» لإميلى برونتى لا تكون لذتنا ولا انفعالنا كاللذة والانفعال اللذين كتبت بهما هذه الشوامخ، فنحن كائنات مختلفة، رُبينا فى عصر مختلف، وما نتخيله ليس هو ما تخيله أولئك الكتاب الراحلون، وبالإجمال فإن كتبهم حية لأن حياتها تتجدد فينا، لأننا نتخيلها من جديد، وعبقريتهم تتخلص فى قدرتهم على تمكيننا من أن نفعل ذلك، أى على قدرتهم المخصبة. فهذه الأعمال ليست زهوراً جميلة ضغطت فى ألبوم، ولكنها تخرج بذوراً، ومع أنها تموت فى جيل من الناس، فإنها تؤتى أكلها فى جيل آخر. وهكذا استوحى كيتس – بالرغم من أنه كان بعيداً عن بوكاشيو ولم ير ما رآه – قصة من قصص بوكاشيو ليكتب «إيزابيلا أو وعاء باسيل»، ومع أننا لم نر ما رآه كيتس، فنحن نمتص رؤيته لنخرج رؤيتنا نحن.

فإذا اتفقنا على أن المهم فى الفنان – من وجهة نظر المجتمع – هو قدرته المخصبة، وأن المهم فى المجتمع – من وجهة نظر الفنان – هو قدرته على قبول الإخصاب، وعلى تمثيل رؤيته فى حيوية وجدة دائمتين – أفلا ينتج من ذلك أولا أن موضوع العمل الفنى وإن يكن هامًا فليست له ولا يمكن أن تكون له الأهمية الأولى التى يميل قسم من النقد الحديث، وبخاصة النقد الاستبدادى، إلى نسبتها إليه؟

إن موضوع القصة أو القصيدة (وأنا أواصل الكلام باصطلاحات الأدب، وإن كان من الممكن تطبيق المبدأ نفسه على الفنون الأخرى) إن موضوع القصة أو القصيدة هام لاشك فى ذلك، لأنه لا يمكن أن توجد القصة ولا القصيدة بغير موضوع؛ ولكن الموضوع ليس هو الجوهر أو الصفة المخصبة الخالدة فى العمل الفنى، بل هو قيد لها. فلا أحد يقرأ ديكنز الآن لأنه كتب عن إصلاح السجون، ولا تورجنيف لأنه كتب عن النزعة التحريرية فى روسيا، ولا فكتور هوجو لأنه هاجم نابليون الثالث، إلا أن يكون مؤرخًا يبحث عن مادة. ولا أحد سيقرأ ويلز فى المستقبل لأنه اتخذ موضوعه ذات مرة من مبادئ معينة للجمعية الفابية. أو على الأصح، قد يقرأ الناس هؤلاء الكتاب لأنهم مهتمون الآن أو فى المستقبل بموضوعات متصلة بتلك الموضوعات، ولكن خيالهم لن يخصب بالموضوع – فإن أى مقالة كانت تصلح لذلك، بل بالحماسة التى يتناول بها الكاتب الموضوع. إن القوة المخصبة ليست هى الموضوع، بل العاطفة الجمالية التى يصبها الكاتب فيه؛ وهذه العاطفة الجمالية لا يعبر عنها بالموضوع وحده، ولا بالطريقة وحدها، بل بالانسجام بينهما. لذلك يجب ألا نقول – إلا إذا خاطرنا بالانتهاء إلى العقم! «إن هذا الموضوع غير مقبول، أو ذلك الموضوع مغلق» أو «إن هذه الطريقة تستحق الإعجاب، وتلك الطريقة ينبغى أن تستبعد»، وهذا هو ما يقوله الاستبداديون فى جميع العصور. ومن الجنون والخطل أن نصيح: «ولكننا محدثون، إن طرازنا الخاص من الاستبدادية صحيح فى الواقع. إن تفضيلنا للشعر الحر – أو ما شئت – هو فى الواقع الكلمة الأخيرة فى علم العروض. إن اتجاهنا الخاص نحو الكنيسة أو البروليتارية أو الرومانسية أو الواقعية – أو ما شئت – هو فى الواقع القانون والأنبياء». فإننا حين نقول ذلك نرتكب جميع الذنوب التى ندينها فى غيرنا عندما نقرأ تاريخ الأدب. فنحن نقول

عن النقـد الفكتورى إنه كـان يبـالغ فى الإلحاح على المضـمـون الدينى أو الأخلاقى للعمل الذى ينقده. وهذا صحيح، ولكن ذلك النقد كان يدرى ما يفعله، وكان يستطيع، فى حدوده ما يراه، أن يكون عادلاً إلى درجة كبيرة، فنحن نجد «الاسبكتاتور» قد استطاعت أن تقول حين نشرت مسز همفرى وارد روايتها «روبرت إلسمير» وهى رواية طعنت فى صميم المناقشات الدينية الفكتورية:

«مع أننا نختلف اختلافًا عميقًا مع المسز همفرى وارد فى نقدها للمسيحية، فإننا نتبين فى كتابها صورة من أوقع صور المثل الأعلى الدينى الصادق، التى قدمت لجيلنا فى ثوب رواية حديثة».

كم من النقاد المحدثين الذين اعتنقوا إيديولوجية استبدادية ما. أو حتى مذهبًا من مذاهبنا الاقتصادية، وهى أقل عنفًا بقليل من تلك الإيديولوجيات، ينتظر منهم أن يثنوا بهذه الطريقة على عمل كاتب «يختلفون معه اختلافًا عميقًا» من أجل قيمة هذا العمل نفسه؟ لم يغب عن أذهانكم كيف نظر قسم من النقد ذو نفوذ – فيما بين هذه الحرب والحرب السابقة – إلى موضوعات معينة وطرق معينة نظرة استفظاع جعلتها تستبعد من المناقشات ومن كتب المختارات. فقد استبعد روبرت بروك استبعاداً تاماً من كتاب ييتس «مجموعة أكسفورد للشعر المعاصر»، فيما عدا قصيدة واحدة عن السحب لا تمثل ذلك الشاعر. أما قصائده الحربية وقصائده الغرامية فقد عوملت باستهجان. وقد أعطى شاعر من الجيل نفسه، وهو روبرت نيكولز، مكانًا فى هذه المجموعة، ولكن قصائده الحربية لم تمثل أيضًا. إذ أبى ييتس أن يفسح مكانًا لهذه القصيدة التى ستعيش حين يكون ثلثا القصائد التى جمعها قد أصبح نسيًا منسيًا:

«أكان ثمة حب مرة؟ فقد نسيتها.

«أكان ثمة حزن مرة؟ فما يزال حزنى باقيًا.

«أيها الجندى البطل الحبيب الحى الميت:

«كل فرحى، كل حزنى، كل حبى لك!»

وإذا كان بيتس - وهو شاعر عظيم - قد أمكن أن يعتقل هكذا بكره متعصب لموضوعات معينة وطرق معينة، فكم يبلغ عنف التعصب وضيق عطنه عند تابعى المعسكر الذين يتوقف رزقهم نفسه على التصاقهم خلف المعسكر! فقد رأوا أن الفن ينبغى أن يعكس بموضوعه ما يسميه بيتس «عاطفتهم الاجتماعية»، وما أحب أن أسميه تعصبهم السياسى. ثم أصروا على أن بعض الطرق أو بعض أساليب الكتابة ينبغى أن تعتبر رجساً من عمل الشيطان، ونبحوا ضد الرومانسية كما نبحت عوانس العصر الفكتورى ضد الجنس.

«يا للسماء! حين يمضى هؤلاء بصياحهم الحاد إلى جحيم النسيان، سيظل بيت شعر لماجن ظريف، حيا كنجم خافق».

الشعر لوليم واطسون، وقد استشهد به بيتس نفسه فى تقديمه لمجموعة أكسفورد: فما أعجب أن يستشهد به ويتورط هو نفسه فى مذمته! لا، ليس لنا أن نملى على الفنان موضوعًا ولا طريقة، ولا لنا أن نحرم عليه موضوعًا ولا طريقة. فنحن لسنا معلمات فى صف، ولسنا رقباء. إنما المهم أن يكون الموضوع مثيراً لعاطفة الفنان الجمالية، وأن يكون الانسجام بين الموضوع والطريقة بحيث يلقى عليه سحراً يمكنه من أن يحل به إلهه، ويلقى علينا سحراً يمكننا من أن يحل بنا إلهنا. لقد قال كيتس: «إن فضل كل فن هو فى...» يالها من بداية لجملة! لو انتهت صفحة مخطوطة كيتس عند هذه الكلمات، وضاعت الصفحة التالية، لتحرّق العالم شوقًا إلى معرفة بقية الجملة. قال كيتس: «إن فضل كل فن هو فى...» ولم يقل إنه فى موضوعه أو طريقته، بل إنه فى عاطفته الاجتماعية أو فى التصاقه بأى مذهب أخلاقى أو فى معاصرته. لقد قال كيتس: «إن فضل كل فن هو فى عمقه» وماذا عنى بذلك؟ من حسن الحظ أنه يخبرنا. فهو يمضى ليقول: «إذ يقتدر على جعل كل ما لا يلائم يتبخر. لاتصاله الوثيق بالجمال والحق». ويجب ألا نخطىء فهمه، فهو لا يعنى «بما لا يلائم» ما قد ننفر نحن منه، بل يعنى تلك الأشياء التى ينافر بعضها بعضا، والتى تتصادم فى خبرتنا المباشرة

ولكنها تنسجم حين ترى فى منظر الخلود. إن «ما لا يلائم» عند كيتس هو «ما لا يوافق» فى تسميتنا: متنافرات الزمن والمكان والفردية، والحق الذى يبدو معارضًا لحق آخر، والولاء الذى يبدو مصطدمًا مع ولاء آخر. إن وظيفة الفن هى أن يتغلغل بعمقه إلى هذه المتنافرات؛ ويطلع على منظر للنظام فى فوضى الحياة، ومنظر للجمال فى ذلك النظام، ومنظر للحق فى ذلك الجمال، ويقطر التجربة حتى نشارك فى جوهرها، ونتمكن من استحضارها وتجديد أنفسنا:

(٧)

وقد يبدو إذن أنه بالرغم مما قلته فى البدء - من أن الفن يغير طريقة ممارسته والمجتمع يغير أشكاله دائمًا، بحيث يلوح لنا نحن الذين نطفو فوق سطح التجربة - أن ثمة علاقة متغيرة بينهما، وبالرغم من أن العلاقة بينهما متغيرة فعلا بمعنى من المعانى، وأن علينا أن نعدل أنفسنا بحسبها دائمًا، فإن التعديلات التى نعملها يجب أن تكون موجهة دائمًا نحو المحافظة على العلاقة الحقيقية الجوهرية. وتزداد أهمية اعتبار الفنان ملقحًا لروح الإنسان، لا مروجًا لآرائه أو لآراء غيره، فى عصر من التغير الاجتماعى الجذرى السريع. فالميل الظاهر فى عصرنا هذا هو تحول الفكر الإنسانى - وقد أفزعته سرعة التغير، وما يبدو من انحلال المجتمع إلى حالة من الجريان المستمر - إلى التجمد فى قطع متصلبة متشابهة من التقليد العنيف الخائف: التقليد الذى أدان كيتس لأنه لم يكن يكتب مثل پوب، والتقليد الذى أدان سوينبرن لأنه كان غير مسيحى، والتقليد الذى اخترع فى أيامنا تلك الكلمة الجاهلة «هروبى»، والذى يزعم أن الوعى الاجتماعى هو معيار الفن. وهكذا أوشكْنا أن نطلب انضمام الفنان إلى كتيبتنا مثلما يفعل الاستبداديون، أو أن نلح على ضرورة كونه مواطنًا صالحًا - كما نفهم نحن من هذه العبارة - قبل أن ننظر إليه على أنه فنان مجيد. لا جرم أنه من المستحسن غالبًا أن يكون الفنان مواطنًا صالحًا بوصفه إنسانًا، وأن يطبع القوانين ويحارب أعداء بلاده ويهتم بسعادة الشعب: لا جرم أنه من المستحسن أن يفعل هذه الأشياء لأنه إذا فعلها فقد تكون التجربة ذات قيمة له، وإذا لم يفعلها فقد يقع فى معارضة الدولة ويبدد طاقاته إما فى المنفى أو فى صراعات هامة له بوصفه إنسانًا، ولكنها لا تعنيه بوصفه فنانًا. غير أنه وإن جاز أن تكون صفة المواطن الصالح خيرًا له، فمن الواضح أنها ليست

كذلك دائمًا، ومن المؤكد أنه ليس من حقنا أن نعرف له معنى هذه الصفة، وأن نرفضه لأنه لا يخضع لتعريفنا كإنسان. فهل ندين توماس مان لأنه لم يكن مواطنًا صالحًا - بالمقاييس النازية - فى دولته الألمانية؟ وهل ننبذ شلى لأن سلوكه كان شديد الشذوذ بوصفه مواطنًا؟ لا! إن لنا أن نفرض قوانيننا على الإنسان، ولكن ليس لنا أن نفرض آراءنا على الفنان. أما هو فيجب أن يعرف أنه وإن كان من حقه أن يعبر عن آرائه فليس من حقه أن يدرب المجتمع كما أنه ليس من حق المجتمع أن يدرب الفنان فيه. إن من حقه أن يعبر عن آرائه إذا كان موضوع هذه الآراء هو ما يحرك انفعاله الفنى لوقته، لكن الويل له إن لم يتجاوز فنه تعليمه ويحمله بعيدًا عنه! الويل لشلى نفسه لو لم يكن قد نسى نسيانًا كثيرًا ورائعًا أن يكون داعية! إن الخلود لا تؤخذ عليه الأصوات فى اجتماع سياسى، ولن يمكث الخلف فى مدرسة أى إنسان. نحن بنعمة الله أطفال عنيدون مُسَحَّرون. فدروسنا المدرسية وكتبنا المدرسية ومكافآتنا وعقوباتنا المدرسية لا تكاد تعنينا آخر الأمر، قد نشتغل بها جادين ساعة أو ساعتين، وقد نوجه عيوننا الاجتماعية الجادة إلى المدرس الذى يهيمن على هذه الأشياء، ولكن ما نريد فى أعماق قلوبنا أن نعرفه هو العالم وراء هذا الفصل الدراسى الذى يهيمن عليه. فالشخص الذى نحبه ونذكره ليس هو ذلك الذى يرمينا بتخطيطه المترب «للحقيقة العليا»، منقوشة عليه مناقشاته وأهواؤه وآراؤه، ولا هو ذلك الذى يرسم خريطة للسماء على السبورة، ويصب علينا سوط العذاب إن لم نسجد لها، بل هو ذلك الذى يزيح الستار عن نافذة الفصل، ويدعنا نرى سماءنا نحن، بعيوننا نحن، وتمكين البشر من هذه الرؤية هو ما أعتقده وظيفة التربية الحقيقية، فإن اللفظ نفسه يعنى «أن تقود إلى الخارج»(*) وقد كانت قيادة روح الإنسان إلى الخارج، بالنظام الذاتى الحكيم المحرر، المبنى على العلم والدهشة، هو فخر المعلمين العظام والجامعات العظيمة، منذ بدأت المدينة إزهارها.

نحن مواطنون، ولكنا رجال ونساء؛ ولكنا أرواح. إنا نعيش بالروح وإن كنا نتعلم بالعقل - «العقل، ذلك المحيط الذى يجد فيه كل جنس صورته، ولكنه يتجاوز هذه

(*) e-ducation (المترجم).

الصورة ليخلق عوالم أخرى وبحاراً أخرى مختلفة جد الاختلاف». وإنما نصل إلى هذه العوالم والبحار والحق الماثل فيها بالرؤية، تلك الرؤية التى تنفذ إلى الروح من خلال الحواس، لا بالتعليم. وقد كان شلى يعرف ذلك، فكف عن الوعظ واسترعى النظر إلى شيء لم يكن طيراً بل كان أسمى كثيراًمن القبرة. وكان كيتس يعرف ذلك، فلم يعظ على الإطلاق، بل نسى فى رؤيته حتى البلبل. وكان هاردى يعرف:

«ما أعظم الحب عندى !
أسير فىّ المرج ليلا
والصمت ذو أشجان
وإذ بطيف يرف
كذى جناح أهلاً
من أقرب الأغصان
قلبى إلى الحب يهفو
ما أعظم الحب عندى !
ترى أتبقى لديّا
عظيمة تلك حقا ؟. . .
فليدع راع مجاب
ياروح عودى إليا
سبحان قلبى ستبقى
والحب ذو الأطراب
أعظم ما كان عندى !

فلنحذر أيها السيدات والسادة أن نبالغ فى التفكير تفكيراً اجتماعياً فى العلاقة بين الفنان والمجتمع، فإن هذا الطريق من التفكير يحف به من جانب والقوميساريون من الجانب الآخر. وماذا بعد؟ لكم أن تختاروا ما شئتم. «سبحات القلب والحب ذا الإطراب»! القبرات والبلابل؛ خذوها، لكن خذوها فى أنفسكم. دعوا الفنان حراً ليكتشف، وابقوا أحراراً حتى تستقبلوا وتعيدوا الخلق. اخرجوا لتجدوه ويسير عليكم أن تعرفوا الفنان الحق فى هذه الأيام، فهو لا يضع شعاراً حزبياً: إنه الرجل الذى:

إمـــــا رأى طـائـراً يـدرى غـــــــرائزه	إن كـان أجـدل أو إن كـان عـصـفـوراً
ويزأر الأسـد الضـارى فـيـسـمـعـه	وليـس يعـجـزه فـهـمـا وتـفـسـيـراً
وصـــرخـــة الـنـمـــر فى أذنـيـــه بينة	كلغـــوة الأم إيضـــاحـًــا وتـعـــبـيـــراً

ذلكم الفنان، وأنتم المجتمع. والأسود والقبرات، والنمور والبلابل، والنسور والعصافير، والحب وأطرابه، كلها موضوعات للفن، وكلها بين أيديكم. ولكن لا تحددوها، لا تجلبوها إلى الفصل وتحشوها وتضعوا عليها البطاقات، فإنكم لتفعلوا ذلك يجب أن تقتلوها أولاً. بل اخرجوا لتجدوها.

انتهت المحاضرة والحمد لله. وقد ردت النماذج جميعها إلى صناديقها. فهل نخرج إلى «سوق الغرور» ونرى القصص، أم نعيشها؟ إن باب الفصل مفتوح! كالشأن دائماً فى الجامعات الحرة، ولكن لنحذر أولئك الرجال الصغار الصارمين المتوحشين الذين يقولون إنهم أعطوا المفاتيح.

الفكرة الرّومانتيكيّة

من كتاب : Liberties of the Mind

كتاب ممتاز للمستر جاك بارزون، يقدم أساساً قيماً للمناقشة(*). والمؤلف أستاذ مساعد للتاريخ فى جامعة كولومبيا، وهو من كتاب «تاريخ الحضارة» كما يقال فى بعض الأحيان دون دقة - فذلك تعبير منفر يجب ألا نسمح بأن ينفرنا فى هذه الحالة. فمعناه لا يعدو أن صاحبنا مؤرخ يحب أن ينظر إلى موضوعه من وجهة نظر العقل البشرى كما يعبر عنه الفلاسفة والفنانون. وهذا النوع من التخصص التاريخى له ما يسوغه كأى نوع آخر، إلا أن فيه من الأخطار أكثر مما فى معظم هذه الأنواع. فتاريخ البحرية أو تاريخ الدبلوماسية يتألف من شطر من الحقائق التى يمكن التثبت من صحتها، وشطر من التفسير. أما تاريخ الحضارة فجلُّه تفسير. يجب ألا تخطئ فى النقل عن روسو أو جوته، كما يجب ألا تنقل عنهما بطريقة تؤيد أهواءك وتحرف النص؛ ومؤرخ الحضارة الأمين يوجه النظر إلى المراجع التى يبدو أنها تناقضه، ويثير الاعتراضات على حججه ليرد عليها، وينبه إلى الثغرات فى تعميماته هو نفسه؛ ولكنه بعد هذا حر إلى درجة خطرة. على أنه إذا كان أميناً من هذه النواحى مثل المستر بارزون فقد تكون له قيمة كبيرة إذا قابلناه بفكر سليم. وليس الفكر السليم هو فكر الناقد المشغول بالجزئيات، الذى يكتب «نعم» أو «لا» بجانب كل فقرة ليدل على موافقاته ومناقضاته، بل هو بالأحرى الفكر المتأمل. فأعظم جدوى كتاب فى تاريخ الحضارة وأعظم ثناء يتلقاه، حين يضعه القارئ على ركبتيه بين الفينة والفينة ويترك عقله يجول فى انطلاق وحرية حول الموضوع الذى يعالجه المؤرخ.

ولسنا نعدو الصواب إذا قلنا إن الموضوع الذى يناقشه المستر بارزون هو مستقبل العالم، وإن كان من المرجح أنه سينفى عن نفسه أى غرض كهذا. وهذا موضوع لا تمكن مناقشته بتمامه. كما أنه لا تستطيع أن ترى بناء بتمامه. فقد تعلو فى

(*) Romanticism and the Modern Ego. By Jacques Barsun.

الجو وتنظر إلى تخطيط البناء، وقد تنظر إلى ارتفاعه من أى نقطة من البوصلة، وقد تلج إلى داخله، وكل منظر هو منظر يتيح لنا أن نصل إلى نتائج مهمة عن البناء بتمامه. والمستر بارزون ينظر إلى المستقبل من وجهة نظر الصراع بين الرومانسية والكلاسيكية. أى هاتين الطريقتين فى الحياة والتفكير ستسود؟ وهل هناك أى بديل من الدفع والجذب التاريخيين بينهما؟ إذا استطاع الكاتب أن يقدم جواباً مقنعًا عن هذين السؤالين فإنه يكون قد نظر إلى المستقبل نظرة متحيزة، نعم، ولكنها نظرة تتيح لنا أن نصل إلى نتائج هامة عن الموضوع كله.

وبين فصول كتابه فصل بعنوان «الفن الرومانتيكى» وآخر بعنوان «الحياة الرومانتيكية». والقارئ الذى يسمح لعقله أن يسبح حول الكتاب يجد أن فكر المؤلف يغلب عليه التحرك بين هاتين الناحيتين من الموضوع، فأحيانًا يشعر القارئ حين يسمح للكتاب بأن يستريح على ركبتيه أن المؤلف ينظر إلى المستقبل من وجهة نظر فنان. ويسأل نفسه مثل هذه الأسئلة: هل ينتظر أن يقوم إحياء رومانتيكى أو كلاسيكى فى الأدب والتصوير والموسيقى؟ وإذا حدث هذا الإحياء فماذا عسى أن يكون تأثيره فى المجتمع؟ أحيانًا يجد القارئ أن المؤلف ينظر إلى المستقبل من وجهة نظر الإنسان، أى الكائن السياسى أو الاجتماعى، ويسأل ماذا سيكون أسلوب تفكيره، وماذا سيكون مطلبه من الفن، وماذا سيكون شأن الفن عنده، إذا أصبح للفن عنده شأن ما؟ ونستطيع أن نقسم مناقشتنا هذه مثل ذلك التقسيم. فنستطيع أن نتكلم أولا عن الفكرة الرومانتيكية نفسها، أو ما هى الرومانتيكية، ثم ننظر بعدئذ فى تطبيق الفكرة الرومانتيكية على الفن والمجتمع، ملاحظين دائمًا العلاقة بينهما.

ولابد فى البداية من أن نهتم قليلاً بالتعارف. وقد خصص المستر بارزون قسمًا كبيراً ممتعًا من كتابه لعرض عينات من الاستعمالات الحديثة لكلمة «رومانتيكى» يظهر منها أن هذه الكلمة قد استعملت بحيث تكاد تدل على أى شىء. فقد استعملها هافلوك إليس فى مقدمته لكتاب لايدور «محادثات خيالية» بمعنى «لا شكل له»:

«أما وراء هذه الحدود فهو مفتقر إلى القوة الهندسية – قوة إيجاد التناسب فى كل كبير – وهو يمتد فى كل اتجاه بطريقة رومانتيكية خالصة أشبه بطريقة سبنسر».

ومع ذلك فإن جوليان يستعملها فى كتابه «هكتور برليوز» بعكس هذا المعنى، إذ يتساءل، أليس «من خصائص الرومانتيكية أن الشكل يتقدم على الموضوع...» وهذه الاستعمالات المتناقضة لا تنتهى، فالشواهد التى جاء بها المستر بارزون تدل على أن الكلمة قد استعملها كتاب محترمون فى معنى «غير واقعى» و «واقعى»، و «محافظ» و «ثورى»، و «روحى» و «مادى». ولقد بلغ هذا الاختلاط المدى الذى ليس لأحد أن يأمل بعده فى تثبيت استعمال يراعيه الجميع، فخير ما يفعله أى كاتب هو أن يعرف مصطلحاته هو، والتعريف الذى يصلح لبحثه هو. ولهذا الغرض يمهد المستر بارزون بتمييز مفيد. فهو يشير إلى أن كلمة الرومانيسة فى الإنجليزية (Romanticism) تؤخذ منها كلمتان أخريان: «رومانتيكى» (romantic) و «رومانسى (romaticist)»، وهو يحتفظ بالكلمة الثانية لتدل على أولئك الرجال الذين ينتسبون تاريخيًا إلى ما يسمى عادة بالعصر الرومانسى. أولئك الرجال الذين قد يختلفون فى الفكرة والطريقة ولكنهم ولدوا بين سنتى ١٧٧٠ و ١٨١٥، «وامتازوا فى الفلسفة وأمور الدولة والفنون أثناء النصف الأول من القرن التاسع عشر». وحين نتحدث عن هؤلاء الرجال على أنهم «رومانسيون» تاريخيًا، تبقى كلمة «رومانتيكى» حرة لوصف جميع الفلاسفة والفنانين ورجال الدولة الذين هم الورثة الروحيون للفكرة الرومانتيكية أو لما يسميه المستر بارزون الرومانسية الداخلية، مهما يكن تاريخهم. وهذه التفرقة اللفظية تزيل بعض الغبار، ولكنها لا تخلص من البلبلة التى تصاحب استعمال كلمة الرومانتيكية نفسها.

ما هى العناصر الثابتة فى الطبيعة البشرية والتى يمكن أن يصدق عليها وصف الرومانتيكية؟ إن الميل إلى الخلط بين الفكرة نفسها وبين مظاهر أو انحرافات معينة لها هو ما دعا أولئك الكتاب المحترمين الذين أورد المستر بارزون كلامهم إلى التناقض مع بعضهم البعض فى كثير من الأحيان. أما هو فيبحث تحت المظاهر المعينة عن المنبع الذى انبثقت منه. يقول:

«إن التعريف الذى نريده للرومانسية الداخلية يكون ببيان الشىء الذى قامت عليه سائر المواقف التى عددتها، والذى يفسر تلك المواقف بالتَّبَع. لماذا هاجم بعض الرومانسيين العقل، ولماذا تحول بعضهم إلى الكَثْلَكَة [الكاثوليكية]، ولماذا كان بعضهم متحررين،

وبعضهم رجعيين؟ لماذا مدح بعضهم العصور الوسطى وعَبَدَ بعضهم الإغريق؟ من الواضح أن الشيء الوحيد الذى يربط بين الناس فى عصر معين ليس هو فلسفاتهم الفردية، بل المشكلة الرئيسية التى ترمى هذه الفلسفات إلى حلها. وفى العصر الرومانسى كانت هذه المشكلة هى خلق عالم جديد على أطلال العالم القديم. وكانت الثورة الفرنسية ونابليون قد اكتسحا كل شيء. وحتى قبل الثورة، التى يمكن اعتبارها مظهراً خارجياً لتحلل داخلى، لم يعد من الممكن أن يكتب المرء أو يصور كما لو كانت الأشكال القديمة لا تزال حية»:

ومع أننا نتوقف لحظة لنأبى أن نوافق المؤلف دون تحفظ على هذه الجملة الأخيرة، بما فيها من تعميم شديد، فإننا قد نسمح له بأن يمضى ليقول «إن الفلسفات النقدية فى القرن الثامن عشر قد دمرت مسكنها نفسه. وكان على الجيل التالى أن يبنى أو يفنى. ومن ذلك نستنتج أن الرومانسية هى أولاً وقبل كل شيء بناءة وخلاقة. إننا نستطيع أن نسميها عصر الحلول، إذا قورنت بالقرن الثامن عشر الذى كان عصر التحلل».

وهنا ندع الكتاب يستريح لنتأمل ما فيه.

هذه دقة إنذار. إن لكتاب التاريخ عادة مزعجة فى إقحام الموضوع المعاصر. فهم يستطيعون لأدنى مناسبة أن يصبحوا عصريين إلى درجة فظيعة؛ لأن هذا الجهد يؤدى بهم إلى تشويه التاريخ، أو إلى الإسراف فى تبسيط ملاحظاتهم عن العصور القديمة من أجل توثيق الرابطة بين بحثهم التاريخى وبين ما سيجده قراؤهم فى صحيفة الصباح. ومن صفات المستر بارزون أنه برىء من هذا العيب بوجه عام، ولكن القارىء يرتجف من أجله عند هذه النقطة بالذات؛ فمن المحقق أن صحيفة الصباح ستقول إن مهمتنا أيضا «بناءة وخلاقة» وإننا على عتبة «عصر للحلول» سيتلو التحلل فى ماضينا القريب. وستقول صحيفة الصباح ذلك أملاً فى أن تكسب قلوب ذلك العدد المتزايد من البشر، الذين يحبون أن يؤمنوا بأن الثورات كاملة، وأنك تستطيع أن تخرج من عصر كما تخرج من حجرة، وأن العوالم الجديدة هى جديدة.

وليس شيء من ذلك صحيحًا. فالتغير نفسه هو دائمًا نتيجة لأنواع من المحافظة متعددة وباقية. إن القرن الثامن عشر لم يتحلل بمعنى أنه اختفى. إن قواه غيرت موضع ثقلها، وأضيفت إليها قوى جديدة، فتغير اتجاه الناتج؛ ولكن الأشكال القديمة لسياسة الدولة بقيت حية فى تاليران ومترنيخ. وما يصدق على سياسة الدول يصدق أيضًا على الفن، وعلى أمور المجتمع العادية. وسيظل صادقًا صباح غد. حقا إن بعض العصور أكثر «بناء» من غيرها، فهى تضيف إلى مجموع القوى القديمة مزيداً من القوى الجديدة أو البادية الجدة؛ لكن ليس عصر من العصور «خلاقًا» إلا إذا جاز أن يقال إن الإنسان يخلق الآجر الذى يصنعه من قش قديم، وأكوام فوق أسس قديمة. هذه نقطة تستحق الإيضاح لأن تصوير الفكرة الرومانتيكية نفسها على أنها ريح من الجنة أو من «لامكان» هو خدمة للاستبداديين الذين ينتقصون منها. فهى بحسب فهمهم فوضوية وعاطفية وهروبية وخالية من النظام؛ ولذلك هم يرغبون فى أن يستعبدوا الإنسان والفن لمصلحة الإنسان نفسه. وهم يقولون إن الرومانتيكية إباحية خلقية وفنية، ويضعون بإزائها الطريق الآخر المنقذ وهو ما يدعونه حريات نظام جديد (أو قديم). ففصل الرومانسية عن ميراثها تشجيع لهذا النقد لها، وإبراز لمبالغاتها العارضة بدلاً من طبيعتها الحقة كما يفعل أعداؤها.

وإذا كانت الفقرة التى نقلناها وتوقفنا عندها قد أزعجتنا بعض الوقت، فإن المستر بارزون يحرص على ألا يبالغ فى عرض قضيته حين يتقدم نحو التعريف. فهو بعيد عن الزعم بأن الحركة الرومانسية كانت منبتة الصلة بالماضى، حتى إنه يستطيع القول إن «الرومانسية الداخلية، رومانسية الفرد بذاته، لا تزال حية اليوم كما كانت حية فى كل وقت مضى، لأنها من الثوابت الإنسانية»، ولا يكاد هذا الأساس يوضع حتى يكتسب البحث دلالة عميقة. فلا يعود مناقشة بين الجماعات الفنية، أو الأحزاب السياسية، أو الفرق الدينية، بل يصبح محاولة (يقوم بها أيضًا – كما سنرى – ماريتان والكلاسيكيون الكبار) للتمييز بين الثوابت والمتغيرات، والنظر فى حظوظ البشرية ومطامحها فى ضوء هذا التمييز. وإذا كان البحث منصفًا للرومانسية فى اعتبارها من الثوابت الإنسانية، فإنه يجب أن يعامل القوى المعارضة لها بمثل ذلك الإنصاف، فلا يعرفها فى مبالغاتها

وإصرارها المتعصب على قواعد «طائفية» خاصة، بل فى رغبتها أن تخوض معركة الحياة تحت حماية نظام شكلى. وقد يسمى هذا تهيبًا، ولكنه - بمنظار آخر - تجرد نبيل من الأنانية، وهو على كل حال من الثوابت الإنسانية.

وما لم ننظر إلى ما يسمى عادة بالخصومة الرومانتيكية الكلاسيكية على أنها صراع بين نزعتين متعارضتين فى الطبيعة البشرية، وتعبير حقيقى عن انقسام الإنسان على نفسه، فإن الخصومة سوف تظل على مستوى مناظرة بين تلاميذ المدارس. ولكننا إذا استطعنا أن نتناول المشكلة بسماحة عقلية حقيقية، وأن نفهم - مع احتفاظنا بوجهة نظرنا - لماذا يرضى معارضونا بالعناء فى سبيل وجهة نظرهم، فإن القضية تتغير - فليست المسألة أن يستطيع فلان جمع عصبة من أنصار الكلاسيكية الجديدة لديهم من القوة ما يسمح لهم بأن يلعنوا عمل فلان الآخر بوصفه بأنه رومانتيكى، ولا أن تستطيع إحدى الجماعتين من الفنانين الانتساب إلى جماعة سياسية يستمد منها النفوذ وحركات التطهير. إنهما بصر الإنسان، وعينا روحه. وشر جريمة تقترفانها هى أن تضطهد إحداهما الأخرى. فكل منا ميال بالطبع أو بالتطبع أو بكليهما إلى أن يتخذ نظرة رومانتيكية إلى الفن والحياة، أو نظرة كلاسيكية إليهما. ولكننا نخطىء كنه الحياة نفسه - كون جمالها وتنوعها كعذابها نابعين من انقساماتها - إذا لم نعترف بأن الحق الذى يؤمن به معارضونا هو حق بالنسبة لهم.

ليست القضية إذن: أى النظرتين صواب وأيهما خطأ، أيهما إيمان وأيهما فسوق؟ بل هى: على أيهما يكون الاعتماد فى المستقبل؟ ومن هذا السؤال ينبع سؤال آخر: هل من الممكن أن يكون الناس قد عانوا عناء كافيًا من المحافظة على هذه الخصومة الدائمة، التى مزقت العالم اجتماعيًا وفنيًا وأخلاقيًا، حتى أنهم سيبحثون عن سبيل لتجاوزها، وسيجدون هذا السبيل؟ قد ينظر الكلاسيكيون الجدد إلى هذه الفكرة نفسها على أنها فكرة «رومانتيكية». وقد يدينها بعض القوم - وهم الماديون - لهذا السبب، قائلين، بطريقتهم البالية، إن الإنسان عاجز عن هذا التجاوز لكونه حيوانًا اقتصاديًا، وإن الحياة فى كنه طبيعتها حرب اقتصادية. ولكن أولئك الكلاسيكيين الجدد الذين يسميهم المستر بارزون التوميين الجدد والذين يعاملهم على أنهم أعـداء - وأظنـه مخطئا فى هذا -

قد لا يستنكرون التوفيق بين السلطة التى يرجعون إليها وبين الفكرة الرومانتيكية. سيعارضونه إذا اعتبروا الرومانتيكية ملحدة وخائنة وإباحية، أو إذا تباهت بأنها كذلك، ولكن هذه هى الصورة التى يصورها أعداؤها بها، وهى صورة لدى التوميين الجدد من العلم والوداعة ما يجعلهم يرفضونها – إذا اعتبرنا رجالاً من أمثال ماريتان بين هذا الفريق.

وفى كتاب المستر بارزون فقرات تستثير أولئك الذين يجدون كلمة الرومانتيكية تهديداً وإهانة، ولكنها لن تعمى ذوى العناية الصحيحة بالأساليب المحكمة عن صدق تعريفاته، ولا عن الفرصة التى تتيحها للوفاق بين فلاسفة وفنانين، إن فرقهم المبتدأ فالجامع بينهم أنهم أهل روح. فالرومانتيكية عنده – إذا جاز لنا أن نوجز ونفسر – هى انفعال نحو تغيير الحياة، ينبع من إدراك للتضاد بين عظمة الإنسان وبؤسه، وقوته وضعفه، واتساع أمله وضيق حاله، وتغذيه فلسفة تتجاوز هذا التنافر المحسوس وتحوله إلى انسجام. وحجر العثرة هنا هى فى تنكير «فلسفة». وحرى بنا أن نضيف أن عبارة المستر بارزون هى «فلسفة أو دين أو إيمان». وهو يقول بعد ذلك إن بسكال «وجد هذا الإيمان فى المسيحية الزاهدة». فى حين أن الرومانسيين وجدوه «فى موضوعات شتى للاعتقاد: الحلولية، الكاثوليكية، الاشتراكية، المذهب الحيوى، الفن، العلم، الدولة القومية». ثمة أناس إذا قرءوا هذا فسيصفقون الباب فى وجه الرومانتيكية. فهم قد أعطوا العهد. وهم لا يعترفون إلا «بموضوع واحد للاعتقاد» يشرع اتخاذه، لا بعشرة؛ والرومانتيكية تهددهم بخُلَطاء خطرين. وهكذا تفعل الرومانتيكية، وهكذا تفعل الحياة، فكلاهما خطر. ولكن الرومانتيكية، كالحياة، ليست هى نفسها ديناً، بل أحد الطرق التى يمكن التعبير بها عن الدين. إنها أداة للروح، يمكن أن يحسن استعمالها أو يساء.

الرّومانتيكيَّة فى الفن

من كتـاب : Liberties of the Mind

حيث لا تكون المعارضة للرومانتيكية ناشئة عن اضطراب الفكر أو مرارة التشيع فحسب، فإن جانبًا كبيرًا منها ينشأ عند رجال الدين الذين يشعرون أنهم لا يمكن أن يقبلوا شكلاً من التعبير الفنى يعكس بسهولة فلسفات أو أديانًا غير فلسفتهم ودينهم. فهم بوصفهم أصحاب عقيدة يرتابون فى الرومانتيكية لأنها رحبة الصدر، بل إنهم أحيانًا - وبوصفهم مسيحيين - يحذرونها لأنها قد تفسح المجال للأسد حتى ينام ويقوم مع الحمل.

وهذا شك لايمكن دفعه عن الرومانسية بأى نوع من الإنكار. فإنها ليست مبدأ فرقة مقصورة على أصحابها، فالوثنيون والمسيحيون جميعًا يمكن أن يكونوا رومانتيكيين، ولكن لها خصائص مميزة أولاها أن الرومانتيكية تعنى دائمًا بطبيعة الأشياء التى تتناولها وجوهرها أكثر مما تعنى بمظاهرها، وأنها لا تعنى بمظاهرها إلا بقدر ما تشير إلى طبيعتها وجوهرها. ولهذا السبب تتهم فى كثير من الأحيان بأنها غير واقعية، أو - بالرطانة الحديثة - «هروبية»، وأصحاب هذه الاتهام هم من يعنون أولا بالظاهر، فى حين أن ما تبحث عنه الرومانتيكية أو ما «يُهرب» إليه هو فى حقيقة الأمر واقع أعمق مما يحلمون به. وهذا يتفق مع التعريف الذى سبق أن قدمناه. فالبحث عن الواقع الكامن تحت المظاهر هو جزء من البحث عن شىء «يتجاوز التنافر المحسوس ويحوله إلى انسجام».

ولابد أن يكون أعداء الرومانتيكية الماديون معارضين لهذا البحث. فهم أيضًا يلاحظون التنافر، وهم يلاحظون أن الإنسان جائع وسط ثراء الطبيعة، أو أنه يخوض الحروب مع أن مسرات السلام ماثلة دائمًا أمامه. وهم يقولون: إن هذا التنافر مناقض لمصلحته المادية، فإذا مثلناه بفننا فى مظاهره الحقيقية فإن الإنسان سيرى كم تنتقص مصالحه، وكم يمكن أن يكون أكثر ثراء أو أقل ميلاً للحرب، وسيستخدم أنواع العلاج المناسبة لذلك. وهذا هو التبرير الفلسفى للمذهب الطبيعى. وهو يفشل دائمًا

لسببين: أولهما أن الإنسان لا ينقاد آخر الأمر لمصلحته المادية - ذلك أنه عاطفى بجسده، روحانى بجوهره. وثانيهما أن المذهب الطبيعى عقيم عقم الإحصاءات مهما تكن مثيرة للاهتمام فى نفسها. فكلاهما لا يلقح خيال القارئ أو لا يمكنه من أن يتخيل بنفسه ما يقع خارج خبرته المباشرة أو الخبرة المباشرة التى ينقلها إليه الكاتب الطبيعى أو عالم الإحصاء.

ويرد أعداء الرومانتيكية الماديون بواحد من رَدَّين: فإما أن يقولوا إنه لا يوجد شىء «فى الخارج» فيتخيله الإنسان، أو تجاوز يحوّل التنافر إلى انسجام فيمكنه أن يصل إليه؛ وعلى هذا يكون المطلب الرومانتيكى كله باطلاً وخداعًا. وإما أن يقولوا - وهذا الرد حديث نوعًا - إنهم قد اكتشفوا تصوفهم الخاص، وتجاوزهم الخاص الذى يحول التنافر إلى انسجام، وإن ذلك يتخلص فى فكرة جماعية الإنسان. والرد الأول هو الذى أوجد المذهب الطبيعى، وجوابه هو ما كان يمكن أن يجيب به بليك على زولا. أما الرد الثانى ففيه طرافة تسترعى الاهتمام وتثير الفكر، لأنه إن صدر عن ماديين لا يملون مهاجمة الرومانتيكية فهو نفسه رومانتيكى، وهو يفسر ما قد يبدو لولاه غير قابل للتفسير: أعنى حب أنصار الجماعية للرمزيين: لڤاليرى ومالارميه بل وبودلير، الذين هم الورثة المباشرون لرمزيى النصف الأول من القرن التاسع عشر. وبما أن الرومانتيكية كما سبق القول ليست فرقة مقصورة على أصحابها، فلا ينبغى إذا اتفق أن كنا فرديين وذوى عقول متحررة أن ننكر رومانتيكية رجال إن كانوا جماعيين، كما أنه لا ينبغى للرومانتيكى المسيحى أن ينكر زمالته للرومانتيكى الوثنى. وإذا استمر الجماعى على فكرته الجماعية الخاطئة فى رأينا، فذلك ليس مما يعنينا فنيًا ولا ينبغى أن يؤثر فى نقدنا الفنى. فشغلنا كفنانين ونقاد هو أن نميز بين الفنانين لا أن نضطهد رجالاً يخالفوننا فى الدين أو فى السياسة.

يمكننا أن نعود إذن - وربما يكون معنا مجند جماعى جديد - إلى تلك الصفة المميزة للرومانتيكية، التى عبر عنها بارزون حين قال إن «الرومانسية هى الواقعية» وينبغى أن نسهب فى نقل عرضه لهذه الحقيقة، التى قد يراها كثير من الناس متناقضة

للوهلة الأولى، فبعد أن يقول إن الكلاسيكية الجديدة فى القرن الثامن عشر قد ماتت فى التجريد و «العموم» - وهذا قول صحيح فى جملته - يمضى لبيان ما رمى إليه الرومانسيون وحققوه، وكيف جددوا حياة الفن:

«على خلاف العبارة الشعرية واللفظ «النبيل» قبل الرومانسيون كل الكلمات، وخصوصاً ذلك الرَعيل المهمل من الكلمات العادية؛ وعلى خلاف الاقتصار على ميثولوجية إغريقية رومانية مختارة، قبلوا الميثولوجية الكِلْتِيَّة والجرمانية؛ وعلى خلاف البيئة الواحدة والنبرة الواحدة للتراجيدية الكلاسيكية، درسوا وصوروا التنوعات الواقعية التى عرفت باسم «اللون المحلى». وعلى خلاف الموضوعات القديمة والسلم الثابت للمحاسن التصورية الذى وضعته الأكاديمية، أخذوا العالم جميعًا، المرئى وغير المرئى، كما أخذوا كل درجات الألوان، وعلى خلاف القواعد الأكاديمية التى كانت تمنع استعمال بعض الجمل والمقامات والانتقالات، حاولوا أن يستعملوا ويشكلوا كل التوفيقات الممكنة للأصوات».

وأعادوا اكتشاف العصور الوسطى، ومدوا اهتمام الفن « إلى أماكن بعيدة مثل أمريكا والشرق الأدنى، فكوفئوا على جهودهم بأن سموا « طلاب الغريب ». واستمدوا موضوعات فنهم من كل طبقات الناس وأحوالهم. وأخيراً فإنهم:

«على خلاف النظرة المادية التى تقول بأن كل ما هو موجود يجب أن يكون محسوساً، فحسوا فى فكرتهم عن الواقع مكاناً لعالم الأحلام، وللملغز فى الإنسان وفى الطبيعة، وللخوارق. فعلوا ذلك كله قاصدين، فى صبر وإلحاح شأن الرواد والمستكشفين».

والآن يحق لنا إذ نقرأ هذا أن نلاحظ وجوه الشبه بين حالهم وحالنا، كما نلاحظ وجوه الاختلاف.

أما وجوه الشبه فواضحة. فبعد أن وصل القرن التاسع عشر إلى سمته وتجاوزه، كان هناك شفق رائع. ويكفى أن نذكر اسمين: هاردى فى النثر، وييتس فى الشعر، نقلا إلى من بعدهما تراث الرومانتيكية، الذى امتحنه الجورجيون ثانية وجددوه.

ثم كانت حرب ١٩١٤ فقطعت الخيط. وبدأ رد فعل مادى عنيف. فهوجم، واتهم جميع الكتاب الذين «فَسَّحوا فى فكرتهم عن الواقع مكانًا للملغز فى الإنسان وفى الطبيعة»، أو بحثوا عن واقع خلف المظاهر، أو جاهدوا ليكتشفوا فى فنهم فلسفة تحول التنافر بين اتساع أمل الإنسان وضيق حاله إلى انسجام - أى جميع الكتاب الرومانتيكيين، فيما عدا قلة، مثل ييتس نفسه، كانوا أخطر من أن يهاجموا، أو يرموا لحمًا للذئاب. وقد عبر هاردى عن نتيجة ذلك فى سنة ١٩٢٢ بفقرة استشهدت بها فى مناسبة سابقة:

«إن أفكار أى أديب معنى بالمحافظة على حياة الشعر لابد أن تجزع لمستقبل الشعر الإنجليزى المحفوف بالخطر فى هذه الأيام... والحدس الجرىء لايكاد يسمح بأمل فى زمن أفضل، إلا إذا تغيرت ميول الناس. إننا مهددون - فيما يظهر - بعصر مظلم جديد، سواء أكان ناشئًا عن أن عقول الشباب قد أصيبت بهمجية الذوق بتأثير الحرب الأخيرة وجنونها المظلم، أم عن أى سبب آخر».

وقد استمر العصر المظلم. ويمكننا أن نصف خصائصه البارزة - مع تغييرات لا تمس الجوهر - بالأوصاف التى استعملها المستر بارزون ليصور أحوال الفن التى ثار عليها الرومانسيون. ففى العقدين الثالث والرابع من هذا القرن لم تكن العبارة الشعرية واللفظ «النبيل» مطلوبين، بل كانا مستهجنين، ولكن النتيجة أشبهت النتيجة فى نهاية «النظام القديم»، إذ حدد متن اللغة تحديداً صناعيا متأنقًا. وفى العقدين الثالث والرابع عندما اقتصر الاستعمال على الميثولوجية الجماعية، وتوحدت البيئة والنبرة فى شكاة حديثة لم تكن أقل صلابة فى خلوها من الشكل مما كانت عليه التراجيدية الكلاسيكية بأشكالها فى يوم من الأيام. وكان ثمة إصرار على الموضوعات «المعاصرة» يماثل فى حذلقته إصرار الكلاسيكيين على الموضوعات القديمة. وفى جميع الفنون وضع «سلم ثابت للمحاسن» لم تضعه الأكاديمية، بل وضعته المجتمعات الأدبية المغلقة. وكانت القواعد ضيقه وصارمة حتى أن كتابة أولئك الذين خضعوا لها أصبحت بالتدريج غير مفهومة إلا لقلة من المطلعين على الأسرار.

وعلى هذه الأحوال جاءت حرب جديدة، وانحلت المجتمعات الأدبية المغلقة في صمت مكتوم. ولقد يبدو أنه إذا كان لحياة الفن أن تتجدد في المستقبل، فيجب أن يأتي التجدد من فنانين مستعدين لقبول جميع الألفاظ، واستعمال جميع الميثولوجيات، وقبول جميع درجات الألوان، و «أخذ العالم جميعًا»، المرئي وغير المرئي. ولا عليهم إن سموا أنفسهم رومانتيكيين أو لم يفعلوا. ثم لا عليهم إن سماهم الجبناء «هروبيين » أو «طلابًا للغريب». ما عليهم إلا أن يدرسوا ويصوروا «التنوعات الواقعية» للتجربة - أي أن يكونوا واقعيين رومانتيكيين بالروح إن لم يكن بالاسم، وأن يبحثوا عن ذلك الجمال الذي يحول التنافر إلى انسجام، والذي هو جوهر الأشياء جميعًا.

ولن يصلوا إلى ذلك - والحق يقال إنهم لن يصلوا إلى شيء يستحق الوصول إليه والعالم كما هو الآن - إن هم نظموا أنفسهم، بدورهم، في فرقة مقصورة على أصحابها، معلنة عن نفسها. وقد يبدو أنه لا ضير في صدار مطرز ومعركة «هرناني» أخرى، ولكن المعركة التي على الواقعيين الرومانتكيين أن يخوضوها ليست معركة مع غيرهم من الفنانين، حتى ولا الجمعيات الأدبية المغلقة التي تنتسب إلى «العصر المظلم» على حد ما وصفه هاردي، بل هي معركة - آخر معركة في المدينة الغربية إن لم تنته بالنصر - ضد من أجرؤ على تسميتهم بعصابات الروح، على الرغم من عنف هذه العبارة. فهناك عصابات في الفن كما أن هناك عصابات في السياسة. وكلتاهما ترمي إلى إلى أن تشوه الشخصية الإنسانية وتفككها وتستعبدها - إلى أن تدفع الناس للاعتقاد بأنهم ليس لهم وجود حقيقي إلا كوحدات في كتلة، إلى أن تصمَهم عن التنافر بين اتساع أملهم وضيق حالهم، وأن تميت فيهم الأمل في الخلاص. لقد كان في الماضي مستبدون كثيرون، ولكن لم يحدث قط في تاريخ العالم أن كانت للعصابات نحلة كما في هذه الأيام، نحلة تلقى تأييداً صامتًا من كثيرين لا يشعرون بوجودها. ومن بين طرقها الانحطاط بالفن، وتحويله إلى عمل ميكانيكي، والهبوط به إلى حال إنتاج جماعي، فإن الإنسان إذا تعلم أن ينظر إلى الفن على أنه شيء لا ينتمي إلى الجمال والحق بل إلى الرأي وحده، فإنه سيفقد بصيرته، ويصبح كما يريده رجال العصابات، حيوانًا مجتمعًا في قطعان.

إن ذلك السباق يتوقف عليه الشيء الكثير، بحيث يحق لنا أن نسأل: ألم يحن الوقت ليتجاوز الرومانتيكيون والكلاسيكون عن خلافاتهم، أو على الأصح ليتجاوزوها، باعتبارهم رجال روح وليسوا رجال عصابات؟ أما من الناحية الرومانتيكية فالمقاومة دفاعية فى الأعم الأغلب. فقد استعملت كلمة «رومانتيكى» طوال ربع قرن على أنها إهانة، والإهانة تستثير الدفاع. إن المستر بارزون يستخدم أحياناً نبرة التعصب فى الكلام عن الكلاسيكيين، ولكننا غير محتاجين إلى أن نقلده فى هذا. وعلى كل حال فإذا تذكرنا أن جانباً من عنفه راجع إلى أنهم فى وجدانه يتمثلون فى شخصية لويس الرابع عشر وإلى كرهه لذلك الملك. فإن ما يكتبه عنهم ذو قيمة من حيث الوصف والتحليل.

«إن أقصر طريق إلى الوحدة هو أن نختار من بين جميع طرق الحياة الممكنة، تلك التى تبدو للسلطات الحاكمة أنفع وأحكم وأعم، وأن نفرض هذه الطرق قانونا للسلوك العام والخاص... مثل هذا النظام يوجد الاستقرار فى الدولة، ومعه كل خصائص الثبات: العظمة الثابتة، والوقار، والسلطة، وكمال الصقل، على حين يخلق فى الفرد كمال الخلق وأمن النفس وسلامتها... وهذه، فيما أرى، هى النظرة إلى الحياة التى يصدق عليها وصف «الكلاسيكية» بصرف النظر عما إذا كانت قد فرضت على أوربا فى عهد لويس الرابع عشر، أو دعا إليها فى شيكاغو القوميون المحدثون ذوو العقلية الكلاسيكية».

هؤلاء هم الكلاسيكيون كما يراهم المستر بارزون. ووجهة نظرهم فيما يرى أن كل ما يفكر فيه الرومانتيكى ويفعله خطأ: فهو يباعد بين نفسه وولوج أقصر الطرق إلى الوحدة والسلام إلى حد أنه يصر على واقعية ازدواج الفكر والتناقض. وهو يرفض المواصفات البسيطة التى تربط الناس بعضهم ببعض ويفضل التنوع الإنسانى، وهو يدعى – لجدة شعوره برغباته الخاصة – أن حكم المجتمع قاهر وظالم، حتى إنه ليصبح فوضوياً فى الأمور العامة، بالقوة على الأقل... وهو لذلك فى موقف الناعى دائماً لحالةٍ هو وحده الملوم عليها. وحتى العزاء الأخير هو محروم منه، فبما أنه رفض كل عون من المواصفات الاجتماعية، فإن من المحتم أن يبقى فنه وفلسفته ودينه متنوعة متعددة الأشكال خالية من النظام – ومن ثمة غير مرضية».

ومن المحقــق أن هنــاك كلاسيكيين - أو استبداديين كما نفضل أن نسميهم - قد جلبوا على أنفسهم هذا الهجوم. فقد شوهوا الفكرة الرومانتيكية بل ذهبوا إلى حد السخف حين جعلوها مساوية للهتلرية لأن هتلر كان عاطفياً، أو للشيوعية لأن الشيوعية كانت ثورية، وبعضهم قد دفعهم كرههم للرومانتيكية وخوفهم منها إلى حد التحالف مع الماديين على النقد المر لها. ومع ذلك فإن التوفيق بين وجهتى النظر فى مجال الفن غير مستحيل. ومن المؤكد أنه ضرورى وعاجل.

ليس التوفيق مستحيلاً الآن، كما كان منذ سنوات، لأن الجرح الذى أصاب العالم من الماديين الجماعيين أعمق من أهواء الناس فيما مضى. ونقطة الضعف الأساسية فى كتاب المستر بارزون هى عجزه عن رؤية هذا. وهذا النقص لا يبدو طالما هو فى النقد الصرف. فالفصل الذى يبين فيه كيف أساء أعداء الرومانسية - بخشونة وجهل - عرض روسو هو مثلا فصل قوى ولا يمكن الرد عليه. ولكنه حين يلتفت التفاتة معاصرة فى ثنايا بحثه التاريخى يشعرك أنه منقطع الصلة بأوروبا المعاصرة. فهؤلاء الذين يسميهم «القوميين الجدد ذوى العقليـة الكلاسيكية» هم أقل خـوفًا من الرومانتيكيـة مما كانوا، والرومانتيكيون أقل خـوفًا منها. فهناك خوف لا يشك أنه أعظم من كلا هذين الخوفين الداخليين. وقد دخل فى النقد نفسه تسامح المقاساة المشتركة وطاقة الصبر المشترك.

ليس الكلاسيكيون حمقى إلا بالنسبة لأغراض المخاصمة المحتضرة، وإن كانوا يسعون إلى الانسجام المتجاوز عن طريق الأخذ بقواعد لا يراها الواقعيون الرومانتيكيون ضرورية. والتوميون الجدد يؤمنون بالسلطة، ولكنهم ليسوا ماديين. إنهم ليسوا عصابة. والواقعيون الرومانتيكيون يفهمون هذا.

وإزاء ذلك يدرك الكلاسيكيون أنفسهم أن الخطر الحقيقى على ما يحبونه ويحترمونه ليس هو تنوع الرومانتيكيين الحر بل هو تجميد العالم كله فى أشكال من المادية التى لا تؤمن بإله، ولهذا فهم أقل ميلا إلى الحديث عن الرومانتيكية كما لو كانت

مرادفة للخلو من النظام. وبعد فإن الواقعية الرومانتيكية فى المستقبل لن تكون على الأرجح عرضة لمثــل هذا الشك. إن كثرة الحديث عن إمكان قيام بعــث كلاسيكى، مع الحديث فى نفس الوقت عن إمكان قيام بعث رومانتيكى، لا تخلو من سبب. فالرومانتيكية الآن تقبل قواعد جديدة، والكلاسيكية تقبل حرية جديدة. وهذا القبول المزدوج، وهو توحيد للقوة ضد المادية، يجب أن يخلع صفته على فن المستقبل، إذا كان للفن أن يصبح مرة أخرى كما كان دائمًا فى أعظم أحواله - سلاحًا ضد الكبرياء والغرور والنفاق وقسوة القلب.

تــــراث الرمـــزية

من كتــاب : Reflections in a Mirror

لدى القراء شك طبيعى فى محاولات النقد لتصنيف الفنانين؛ ومثلهم فى ذلك الفنانون أنفسهم. ما قيمة أن نسمى بودلير بهذا الاسم أو ذاك؟ لقد بدا لسانتسبرى إزهاراً ثانياً للرومانسية. وقد أعادت الدكتورة ستاركى إلى الذاكرة - فى طبعتها الجديدة «لأزهار الشر» - أن العادة فى وقت من الأوقات جرت بالكلام عنه على أنه برناسى، ويبدو الآن أنه لم يكن لذلك من سبب أقوى من أن بعض أشعاره وجدت مكاناً فى تلك المجموعة الشعرية الشعبية جداً «البرناسى المعاصر». والدكتور بورا يعده رمزياً مع ملارميه وڤرلين. فهل هذا كله مجرد تحذلق؟ لقد كانت عبقرية بودلير وتأثيره من السعة بحيث وجد رسائل الإلهام فى كل قسم من منضدة البريد، ووجدت رسائله سبيلها إلى كل عنوان. إن الإنسان مخلوق فريد. أفليس النقد التحليلى - والتصنيف جزء منه - مضيعة للوقت بالضرورة؟

إنه أحياناً كذلك. فالثرثرة عن «المدارس» و «الحركات»، وما يسمى فى أمريكا «بالاتجاهات» خطر إذا أغرى الناقد بالانحراف عن فنه الحقيقى فى التفسير الفردى، وقاده إلى المبالغة فى تأكيد نواحى الشبه والاختلاف التى تتفق مع فكرته. ومع ذلك فإن الفنان، مهما كان هو نفسه فردياً، لا يمكن أن «يقرأ» فى معزل عن غيره. فهو جزء من كتاب زمنه. والكلام عن الرومانتيكيين أو البرناسيين أو الرمزيين قد يؤدى إلى جنون تعليق البطاقات، ولكنه فى الأغلب محاولة أمينة وضرورية لرؤية الفنانين فى علاقتهم الواحد بالآخر، ومن ثم فى علاقتهم بالحياة نفسها آخر الأمر. وكون كل إنسان مخلوقاً فريداً، وكون ذلك هو كنة الخلق ومعجزته، وإنكاره هو كنة الإلحاد - هذا السبب نفسه يجعل الرابطة بين الفرديين الممتازين، أى بين الشعراء، ذات قيمة «متجاوزة» حيث يمكن أن تلمح حقاً. وأقول «متجاوزة» لأنه حيث تكون تلك الرابطة شيئاً أكثر من تحالف صناعى بين أعضاء فرقة فإنها لا توجد على مستوى من المصلحة المشتركة أو الطموح المشترك، بل على مستوى متجاوز، وهى إشارة إلى الحقيقة. وتجميع الشعراء صناعياً فى «مدارس» لا لسبب إلا لجعلهم يندرجون بسهولة فى فصول الكتب التعليمية،

رذيلة من رذائل المربين؛ ولكن تبين الأصل الروحى المشترك لرجال متباينين كبودلير وستيفان جورج أو ملارميه وألكسندر بلوك ليس فضيلة علمية فحسب، بل هو أكثر من ذلك بكثير، إنه – والعالم على ما هو عليه الآن – خدمة للبشرية.

وهذه هى الخدمة التى قدمها عميد كلية وادهام فى درسه(*) لفاليرى ورلكه وجورج وبلوك وييتس وعلاقتهم برمزية بودلير وڤرلين وملارميه بطريقة نعذر إذا فهمنا منها أنه لا يدرك – لتواضعه – مدى ما يثيره كتابه من اهتمام واسع وعميق.

«كتبت منذ بضع سنوات سلسلة من المقالات عن بعض الشعراء الذين أهتم اهتماماً خاصاً بأعمالهم، كتبت هذه المقالات لنفسى، وكنت فى الحقيقة لا أنوى نشرها. ثم كنت أعرضها على بعض الأصدقاء أحياناً، فألحوا على فى أن أجعلها كتاباً. فهم يقولون إن ثمة اهتماماً عاماً بهؤلاء الشعراء، وحاجة إلى نوع من الدرس لهم... وهذا الكتاب لا مطمح له فى أن يعد علماً أو بحثاً، ولا يعدو أن يكون محاولة للتفسير والنقد».

فليكن ذلك. فهذا معناه أن من سبق لهم بعض المعرفة بفاليرى وألكسندر بلوك قد يسرهم أن يزيدوا معرفتهم، ولا شك أن هذه المقالات ضرورية لهم؛ ولكن لها قيمة أخرى لا يدعيها المؤلف. فهناك ألوف لا يكاد بلوك وستيفان جورج يعدوان اسمين عندهم، وهؤلاء قد يجدون فى هذا الكتاب خريطة تهديهم إلى مناطق من عقولهم لما تستكشف. ففيه أولاً فضيلة العرض الواضح، فهو يصف الشعراء الذين يتحدث عنهم، يصفهم وصفاً شاملاً فى عطف وإنصاف، غير محاول أبداً أن يستخدمهم دمى فى نظرية، غير مبدأ بدا تعاليًا على القارئ الجاهل المسكين الذى يتفق ألا يكون منتمياً إلى فرقة، قاصراً اهتمامه دائماً على تبيّن غرض الشاعر وتفسير شعره طبقاً لذلك. والكتاب من هذه الناحية نافذة مفتوحة على فساد جو كثير من النقد المعاصر، الذى تعود أن يدرس أعمال الأساتذة كما يدرس السياسيون خطب منافسيهم للبحث عما

(*) The Heritage of Symbolism, by C. M. Bowra.

يمكن أن يحرقوه أو يستخدموه. فالدكتور بورا عادل حتى حين يقتبس، وهو يقدم ترجمات لمقتبساته من الألمانية والروسية. والفقرات التى يقدمها كثيرة وصادقة التمثيل حتى إن العارف بأى موضوع من موضاعاته يستطيع أن يختبر حججه اختباراً منصفًا، والملم به لأول مرة يشعر أنه قائد أمين. على أن ذلك ليس بكل شىء. فمن الممكن أن يكون الكاتب مفسراً صادق التفسير لشعراء بالذات، وأن يكون كتابه مع ذلك ضئيل القيمة إلا لدارسى الشعر المتوفرين عليه. ولكن النقد أحيانًا يمد باعه دون أن ينحرف عن موضوعه، بحيث يسير بالقارىء من تفهم لشعراء معينين إلى تفهم للشعر نفسه، وللعصر الذى كتب فيه. والفترة التى يتحدث عنها الدكتور بورا هى نصف القرن الواقع بين سنة ١٨٦٠ وأيامنا هذه، وهى تنتهى بييتس. وإذا سألنا أنفسنا ما نحن، بل وماذا نصير؟ فقد نجد هنا الجانب الشعرى من الجواب، أو على أى حال المادة التى يمكننا أن نبنى لأنفسنا منها جواباً. فهؤلاء الشعراء لا يعنوننا لأسباب تتعلق بالصفة وحدها. إنهم من سماهم بودلير «بالمغارات»، إن كان الدكتور بورا قد أحسن اختيارهم.

وإذن فيجب أن ننظر إلى الكتاب ككل، باحثين عن مذاقه. واتجاه فكره، وفوق كل شىء عن علاقته بدراسة القيم المعاصرة. وفضيلته البارزة تدعو إلى مثل هذا العلاج الواسع، فهو وإن كان مفصلا وعالى التخصص حيث التفاصيل تضىء الموضوع، فإنه لا ينظر إلى «ما بعد الرمزيين» على حدة بل سباق طويل. إن الرواية أو المسرحية إذا كانت جيدة حقًا لا تبدأ عند الصفحة الأولى أو تنتهى عند الصفحة الأخيرة بل تقود الخيال إلى أن يسأل: «ماذا كان؟» و«ماذا سيكون؟» أما كتب النقد فهى عادة بعكس ذلك تقف وقفة الجمود. إن موضوعها ليبدو وكأنه محصور بحافة شريحة ميكروسكوبية إذا فرغت من دراستها دراسة عميقة شعرت أنه لم يبق أمامك إلا أن تحفظها فى صوان وتوجه اهتمامك إلى شىء آخر. ولكن مقالات الدكتور بورا مكتوبة بطريقة تظهر الارتباط المستمر بين الفن والحياة، أو تداخلهما كلحمة النسيج وسداه. وجملة القول أنها ليست أحاديث ذات طابع فنى ضيق ولكنها تأملات إنسانية.

وألمعها – بوصفها نقداً – هو الحديث الأول عن بول فاليرى. وفاليرى هو المثل الحديث البارز لامتزاج الدوافع الفكرية والوجدانية فى الشعر. ولهذا فإن إنتاجه – فى نجاحه وفشله – مقياس يمكن للشعراء المحدثين أن يقيسوا به إنتاجهم.

ولعل تأثيره المباشر فى إنجلترا لم يكن كبيراً، لسبب واضح وهو أن معرفتنا بلغته قلما تبلغ الألفة العميقة التى تسمح للقارئ بأن يترك نفسه على سجيتها، بحيث يستطيع أن يسترسل ويتأثر بظلال معانى الكلمات. ويزيد صعوبة هذه المشكلة أن فاليرى وإن كان قلما يتهاون فى غموض اللغة وإن كان لديه من الوضوح ما يرضى الفهم جملة بعد جملة – أنه فرنسى! فقد استطاع أن يكتب فى «الجذيّة الشابة» ما عد بحق «أكثر القصائد غموضًا فى اللغة الفرنسية». وإنه لمن المستحيل أن نقدم جواباً واضحًا ووحيداً لذلك القارىء الذى يسأل: «عن أى شىء هى؟».

يقول الدكتور بورا: «لقد فسرت «الجذيّة الشابة» تفسيرات مختلفة على أنها نجوى إله شاب عليه أن يختار بين العزلة السماوية والمسئوليات الأرضية، وعلى أنها خواطر الشاعر مستلقيًا فى السرير، وعلى أنها رحلة للوعى البشرى خلال قضايا الحياة والموت المترامية. إنها جميع هذه الأشياء وليست شيئًا منها». والذى حدث هو أنه بينما نجد الموضوعات المختلفة فى القصائد الأخرى معالجة بالترتيب أو ممتزجة، نجدها هنا «مركبة» بالمعنى العلمى لهذه الكلمة، لا لغرض إقناع القارىء بهذا الأمر أو ذاك، بل لإحداث تأثير فيه.

«ليس غرض الشعر مطلقًا أن ينقل إلى أحد ما فكرة محددة ما». ولكن للقارئ أن يسأل: «أى تأثير؟» يقول الدكتور بورا: «إن الجذيّة الشابة تقدم تجربة». ومرة أخرى للقارىء أن يسأل: «تجربة من أى نوع؟ هل كان غرض الشاعر أن ينقل إلىّ تجربته؟ إذا كان الأمر كذلك فإنى لا أزال متحيراً». والجواب بلا شك: لا، فتجربة الشاعر هى نفسها «فكرة محددة»، وليس غرضه أن ينقلها نقلاً مباشراً، ليس غرضه أن «يعطى» تجربة بقدر ما هو أن يحدث فى القارئ حالة التجريب. وإذا كان ذلك صحيحًا فإن الاستجابة الصحيحة لفاليرى لا يمكن أن تكون بمحاولة ترجمة رموزه وتطبيقها،

أو بمعرفة دلالاتها وإعادة كتابتها مرة ثانية فى لغة سهلة، إن صح هذا التعبير، بل فى الاستسلام لتأثيره بحيث تتقوى رمزيتنا نحن ونتحرر، ونصل نحن أيضًا «إلى فهم خاص لأمور ذات خطر عظيم».

وحين يقارن الدكتور بورا بين «الجذيّة الشابة» وبين أعمال فاليرى المتأخرة وبخاصة «مفاتن»، يشير إلى أن «الصعوبة التى يجدها فاليرى – كما يجدها كثير من الشعراء المحدثين – هى أن يربط الشعر بالتجربة العادية، وأن يجد موضوعات لا هى غير حقيقية ولا هى خفية إلى درجة الاستحالة، وأن يمزج نتائج الفكر برؤى الخيال». وهذا صحيح، ولكن من المهم أن نشير إلى أن الصعوبة ليست ملازمة لطبيعة الرمزية ذاتها، ولكنها تنشأ فقط، أو على أى حال تصبح ذات خطر، عندما لا تبقى ثمة رموز مقبولة لدى العموم، وعندما يشعر الشاعر أنه عاجز عن استعمال رموز المسيحية أو الميثولوجية الكلاسيكية فى ثقة من قبولها، فيجد نفسه فى موقف يناظر موقف الكاتب التمثيلى الذى يريد أن يكتب لمسرح وجمهور قد تخليا عن كل مواضعات المسرح المعروفة.

وهذه النقطة تتردد مرة بعد مرة فى ذهن من يقرأ كتاب بورا راغبًا فى أن يربطه بعالمنا. ولهذا فهى جديرة بأن تبحث بعناية. ما السبب فى أن رجالاً كرلكة فى نقاء حسه الجمالى، وفاليرى فى أمانة عقله، وييتس فى قوة رؤاه، قد اضطروا فى كثير من الأحيان إلى ما قد يبدو للقارئ العادى غموضًا متعمداً، وكيف اتفق – إن وجد – ستيفان جورج نفسه آخر الأمر معقوداً له لواء الشعر من النازيين، وقد كان كل مظهر من مظاهر تعصبهم جُحداً للمثل الأعلى الذى كان منبع شعره؛ وما السبب فى أن كثيراً من شعراء العقدين الثالث والرابع، وهم رجال ذوو إخلاص عميق وبداهة شعرية، يوحون إلى المرء أنهم يكتبون فى السلاسل، فى ألم مكبوح، وكأنهم يعانون نوعًا من الفأفأة الروحية، إذا كان ثمة عنصر مشترك فى الأجوبة عن هذه الأسئلة، فإنه يكون مفتاحًا لا لصعوبات الشعر الداخلية فحسب، بل لغربة الشعر عن الحياة المعاصرة.

وللبحث عن جواب، دعوني أتحدث مرة أخرى للحظة قصيرة في اصطلاحات المسرح. إن قدرة الكاتب المسرحي على الاتصال بجمهوره تتوقف بدرجة كبيرة على قبولهم لمواضعات معينة: كمواضعة وقت المسرح، أو كتلك المواضعة العظيمة مواضعة النظم، أو كتلك المواضعة الصغيرة مواضعة الحائط الرابع. وانحلال أي مواضعة كبيرة، كمواضعة الجوقة أو مواضعة المناجاة الفردية، هو نقص في قدرة الكاتب المسرحي. وجهاده ليخترع ويثبت مواضعات جديدة تحل محل المواضعات القديمة هو شيء أكثر بكثير مما يسمى عادة «التقدم» في المسرح. إنه جهاد التمثيل لكي يبقى متصلاً بجمهوره، ولكي يخلق ويحفظ لغة مفهومة من العموم، يكون الاتصال بواسطتها ممكناً.

ولنطبق ذلك على الشعر، ولا سيما ذلك الشعر الذي يحاول إما أن «يقلص العظائم» - إذا استعملنا عبارة دون الجليلة - ليستطيع بذلك أن ينقلها، وإما أن يحدث فينا حالة نشعر معها - على حد قول الدكتور بورا - «أننا إن لم نكن مركز العالم، فنحن على الأقل مركز نظام ضخم. وكل شيء نفعله أو يحدث لنا محمل بنتائج هائلة»: ولا يكون ذلك ممكناً إلا باستعمال الرموز. والرموز يجب أن تكون قادرة على إحداث الترابط، ومن ثم الاستدعاء، عند القارئ؛ ولا يمكن أن تكون لها هذه القدرة إن لم تثر فيه تعرفاً عميقاً وأليفاً. وقد نذكر أن بودلير تحدث عن «غابات الرموز» التي تنظر إلى الإنسان بنظرات أليفة. فإذا لم تعد الرموز أليفة، إذا انحسرت الرموز المسيحية والرموز الكلاسيكية من وعي الإنسان في أقل من قرن، فإن الشعر يحرم من وسيلة اتصاله السابقة، ويجب عليه أن يكتشف وسيلة جديدة. وهكذا اخترع رلكة مصطلحاً واخترع فاليري مصطلحاً آخر. وهكذا لجأ ييتس إلى القصص الأيرلندي القديم، وهكذا ذهب من خلفوا ييتس إلى الآلات طلباً لرموز غير مقطوعة الصلة بالحياة الحديثة. ولكن الآلات ليس «أليفة» بالمعنى الذي أراده بودلير. فالآلات عند كثير من العقول لا تزال ترى رؤية موضوعية، وليس ثمة مبدأ يستثيره اسمها وطبيعتها. إن «التقلص» هنا لا يحتضن العظائم أو يكشفها إلا في عقول القلة، لأنه خال من الارتباطات.

وهذه هي الصعوبة الأساسية أمام الشعراء المحدثين الذين صار إليهم ميراث الرمزيين، فإن إنحلال الرموز القديمة قد فرض عليهم واجباً مزدوجاً واجب التوصيل،

وواجب إيجاد وسيلة للتوصيل. فمنهم من يواجه الصعوبة بجهاد جبار لتجاوزها: واجهها فاليرى بالنفاذ الفكرى، ورلكة بالانقطاع المتسامى، أو الارتفاع فى الهواء حتى يتمكن من رؤية الأرض تكاملاً واضح الخطوط، وييتس بالترنيم السحرى واستخدام قصص قديم اتفق أنه لم يكن أليفًا إلى درجة كافية. وقد وجد ألكسندر بلوك طريقًا آخر مفتوحًا أمامه بفضل ظروف حياته الخاصة. وليس فى كتاب الدكتور بورا مقالة أشد إثارة للاهتمام من مقالته عن بلوك. فإن بلوك الذى ينتمى فى أصله الأول إلى ملارميه، والذى لو عاش فى فرنسا لخاض بطريقته الخاصة المعركة التى خاضها فاليرى، قد وجد أن التغيرات الثورية فى روسيا الجديدة – وهى تغيرات شغلت روحه – راحت تبرز فى عقول الناس العاديين رموزًا سهلة التقبل، وعنيفة الارتباطات. أما مصير جورج فكان أقسى. ومع أن الدكتور بورا يحرص على ألا يدينه، فإننا نتمثل صورة رجل بلغت به رغبته فى تجديد ألمانيا عن طريق الشعر مبلغ الانحراف الذى اعترف به اعترافًا مُؤْسيًا قبل النهاية. لقد حاول الاشتراكيون الوطنيون أن ينسبوه إليهم. ويعلق الدكتور بورا على ذلك تعليقًا هادئًا فيقول إنه بدأ بمثل الرمزية ثم «بذل جهوداً كبيرة لترجمتها إلى الحياة»، وكان آخر الأمر «راضيًا بأن تظل مثلاً»، إن فنه «لم يكن الدواء لشفاء عصره». ولماذا لا نذهب أبعد من ذلك؟ إن الفن لا يكون أبداً دواء لشفاء عصر ما. إنه «نبأ عن الواقع»، معبر عنه فى رموز وأفراح وترانيم ورؤى مسحورة، والعصر الذى لا يستطيع أن يقرأ، يعجز عن تركيب تجاربه المتفرقة، و«يضيع بين الزحام».

عن العيش فى الحاضر

من كتاب : The Writer and his World

العيش فى الحاضر لا يعنى الاندفاع أو عدم المسئولية أو الأنانية؛ وليس عملاً من أعمال اللذية أو الهروب الجبان. إن معناه أن تعيش بتقدير فورى لما هو طيب فى الحياة، وبتحرر من القلق المرضى. فهذا القول «لا تفكر فى الغد» لم يكن قط نهيًا عن تخيل المستقبل، إنما هو نهى عن أنواع القلق الأكّال التى تشبه الحامض أو الصدأ، تأكل حياتنا وثقتنا فيها.

وهناك بدع فى القلق كما أن هناك بدعًا فى كل شىء آخر. وأخطر أنواع القلق الحديثة نوع جماعي: شعور عند بعض الناس بأنهم راكبون فى ترام هارب يحملهم إلى هاوية، فى سرعة أى سرعة، وبلا ضابط أى ضابط، حتى أنه أصبح لا معنى للتطلع إلى المنظر. وقد نسمى هذا الخوف من كارثة جماعية بأسماء شتى: الحرب، الذرة، الشيوعية، الأزمة، بل والوجودية أيضًا، إذا كنا مثقفين من آخر طراز. ولكن تأثيرها واحد مهما يكن الاسم. فهى إنكار للحاضر. إنها لا تبقى للحياة طعمًا. إنها تجعل الإيمان سخافة، والحب إفرازًا.

كان الخوف الذى ركب الإنسانية أيام شكسبير، أو بالأحرى أثناء الأعوام المائة والنيف التى كان مركزها سنة ١٦٠٠، هو الخوف من قصر الحياة الإنسانية. كان ذلك دائمًا مشغلة للإنسان، وقد أوصله عصر النهضة إلى ذروته، فإن الحياة أصبحت مثيرة جدا، محفوفة بالخطر اللذيذ جدا، مليئة جدا بالمخاطرة الرائعة والإمكانية غير المحدودة، حتى أن الناس كانوا لا يستطيعون احتمال فراقها، ثم أخذت حدة هذه الثورة على مر الزمن تتضاءل، وتحولت غنائية شكسبير الحارة.

«هاتى ثنى من ثغرك الريان
إن الشباب نضارة وتزول»

إلى ظرف هريك المزخرف:

«اجــمع الأكــمـــام فى إبانهـــا

فـالزمـان الشـيـخ مـجنون الخطا

هـــذه الزهـــرة فى بســمــتــهــا

سوف تطويها غداً أيدى الردى»

ولكن الفكرة عند كلا الشاعرين هى مقر الحياة، وهى فكرة سادت الشعر فى جميع العصور إلا عصرنا. فكرة دفعت بعض الشعراء إلى التماس العزاء فى حياة أخرى، ودفعت آخرين إلى التماس تعميق لحظة العيش، كما فعل شكسبير وهريك فى الأبيات التى استشهدنا بها، وكما فعل الوثنيون العظام دائماً.

* * *

وقد تغير هذا كله عندنا. فليس الموقف الحديث هو الاحتجاج على قصر الحياة، بل الشكوى من مرضها. انظر إلى أشهر بيتين لإليوت:

«وهكذا تنتـــــهى الحـــيـــــاة

لا بفـــرقـــعـــة، بل بنـهنـهـــة»

إن النغمة السائدة هى نغمة عقم ودوار. فعصرنا ليس بعصر إيمان. وشعراؤنا – فى الأعم الأغلب – فقدوا القدرة على أن يمنحوا وعداً بعالم آخر، إما تعويضاً عن هذا العالم أو تحقيقاً لتجربته، وملايينا الذين سيطرت عليهم الآلة فقدوا القدرة على قبول مثل هذا الوعد. كذلك لم نعد نملك هذا الزهو الدافق بالحياة الذى كان يملكه الإليزابيثيون: زهو تثبته روعة «روميو وجوليت» التراجيدية بل ظلام «دوقة مالفى» المتلبس بالبرق بقدر ما يثبته إشراق «كما تهوى». كم كان هــؤلاء الرجــال يضطرمون، حتى فى يأسهم!

على الأقل كانت جحيمهم تتهلب، أما جحيمنا فإنها تنشر كنار كهربائية أثناء خفض التيار. من ذا الذى يشك فى أن شكسبير كان حتى وهو فى عذاب «لير» وآلام «الأغانى» مفعمًا بالإحساس بزهو اللمس والذوق والشم والسمع والنظر، والألم أيضًا، ذلك الزهو البسيط بكونه حيًا، لم تسقط الظلال الكثيفة على زهوه هذا، حتى كتب «العاصفة» فبدأ ينسحب عامدًا إلى عوالم أخرى غير هذا العالم.

نحن الآن لا نشاركه حماسته، فكثير من شعرائنا ورسامينا إذ يتبعون بدعة التحلل والغموض التى يعبر عنها سارتر وبيكاسو، يعلمون أن الحياة ليس لها شكل ولا دلالة يمكن أن تعرف. إنهم لم يعودوا ثائرين على الآلهة مثل بروميثيوس، فهم لا يعترفون بآلهة، وعندهم التمرد شكل من أشكال العاطفية كالتسليم. وهم لم يَعُودوا ناقدين نقدًا بنّاء، حتى ولا للإنسان نفسه، فهم لا يعترفون بالمسئولية الفردية. وهم يستطيعون أن يكرهوا، ولكنهم لا يستطيعون أن يحبوا، فالكره عقيم وملائم لمبدئهم فى انتحار الجنس، فى حين أن الحب يزعم أنه مخصب، وهو فى نظرهم رومانتيكى كاذب. إن ثنى القبلات من الثغر الريان ليست عندهم زهوًا بريئًا بل كذبًا أثيمًا. وبما أنهم يعيشون هم أنفسهم فى مرض الإثم والقلق، فقد وجدوا أن المرض معد. وداسوا على الشعراء غير المرضى فى عصرنا: دى لامار وبروك ونيكولز وفلكر وأندروينج. إن أندروينج قس يعيش الآن فى إنجلترا، وهو من طبقة فوان وكراشو وتراهون، ولكنه غير مريض، فكم قارئًا سمح لهم أن يسمعوا به؟.

يجب علينا أن نحرر أنفسنا من هذا المرض، هذا الرفض لما فى الحياة من عقل وجمال ونظام، بل ولما فيها من حزن. فإن لم نستطع فهو الجنون العالمى تحت ضغط المخاوف المرضية. علينا أن نتعلم ثانية كيف نصرف حياتنا فى الزمن الحاضر: «أنا أكون، أنت تكون...» – لقد كان هذا هو جواب شكسبير على خوف الموت، ويمكن أن يكون هو نفسه جوابنا الآن على أولئك الذين ينكرون كل معنى فى الحياة.

* * *

إذا أردنا أن نتعلم من جديد كيف نعيش فى الحاضر فيجب أن نسأل ما الحاضر. أهو هذا العالم، هــذا الشهر، هذا اليــوم، هــذه الساعة؟ إنه ليـس شـيئًا من ذلك. إنه نقطة فى الزمن كالنقطة فى الرياضـة، لها وضـع ولكن ليس لها حـجم إنهـا تكون، وفى نفس اللحظة كانت، إنها كانت الحاضر وتكون المـاضى، ونحن نغوص طلبًا لذلك المستقبل اللامحدود، الذى يتراجع أمامنا أبدًا كشبح لا نستطيع أن نلمسه.

ولو لم يكن ذلك صحيحًا، وكانت لنا القدرة على أن نوقف الحاضر ونسكن فيه، لما كان ثمة شعر ولا دين، فإن الشعر والدين كليهما نتيجة صراع فى العقل البشرى، طرفـاه رغـبـا فى القبض على ناصيـة الزمن ووقف اللحظة الفـارة، وشـعـور بأن هذا مسـتـحيل. وعندمـا ندرك أن التجربة لا تتكون من أعوام أو ساعات أو دقـائق، بل من جزيئات لا نهاية لصغرها، وليس لها امتداد - أو باختصار أنها استمرار مطلق - فـهنا، وهنا فقط يكون للخلود معنى عندنا، فـلا الصـغر غير المتناهى، ولا الكثير غير المتناهى يكون مفهومًا عندما نفكر بمنطق الساعات، ولكن كليهما يمكن تخيله عندما نقبل هذه الحقيقة الجذرية، وهى أن الساعات غير حقيقية.

ويترتب على ذلك أننا حين نفكر فى أنفسنا على أننا «مـحـدثون»، فنحن نـخطئ التفكير فى أنفسنا. ذلك أن فكرة الحداثة معناها أننا نسير على رأس طابور، مع أن كل لحظة من تجربتنا هـى فى الحقيقة غير مـحدودة الزمن. وفكرة الطابور بل النـهر فكرة خادعة. وهذا شىء لم يقله أحد قط بوضـوح؛ لأن لغتنا لا تسمح أن يقال بوضوح، فلغتنا وكل ما فيها من صور متوقفة على قياسات تقريبية للزمان والمكان. نحن نتحدث عن الدقائق والثوانى وكسور الثانيـة، وكل الكسـور أكبر من أن تعـبِّر عن اللا زمن. ونحن نتحدث عن الأعوام والقرون والحقب، وكل الحقب مفرطة الصغر. وعندما تحدث الشاعر بليك عن رؤية العالم فى حبة رمل والخلود فى ساعة، كانت حبة الرمل والساعة تقريبيًا منه للحقيـقـة، وليس بوسع الشعر نفسـه أن يذهب إلى أبعد من هذا. إن الحاضر والخلود أمر واحد، وكلاهما بعيد عن متناول القياس والكلمات.

* * *

ومن هنا يبدو أن أول ما يطلب من المرء الذى يرغب أن يتعلم ثانية كيف يعيش في الحاضر هو أن يدرك أنه إذا نجح فى ذلك، فقد نجح أيضًا فى أن يعيش فى نور الخلود. إنه يغدو قاطنًا فى العظيم الذى لا حد لعظمه، كما أنه قاطن فى الصغير الذى لا حد لصغره، إنه لا يرى فى كل فعل من أفعاله العقم الذى يبدو فى جميع مجهوداتنا ومسراتنا عندما تزدرى بها الساعة وتحقرها، بل القيمة التى تكون لها جميعًا (خيرًا كانت أو شرًا) عند ما ترى بمنظار اللا زمن.

وهذه الأشياء تفهم أحسن الفهم عندما نمثل لها بأمثلة محسوسة ولعلها تافهة. انظر إلى الصورة الفوتوغرافية لامرأة فى ثوب وقبعة من النمط المستملح قبل عشرة أعوام، إن الثوب والقبعة اللذين كانت تحسبهما (مثلى ومثلك) آنذاك جميلين يبدوان الآن مضحكين، بل ربما قبيحين، فهل يلزم لذلك السبب أن يكونا قبيحين ومضحكين؟ أم هل يبدوان كذلك فقط لأنهما يريان بهوانا المحدث، فى عبوديتنا للساعة؟ وانظر إلى لوحة رسمها فنان عظيم للمرأة نفسها منذ عشرة أعوام، بالثوب والقبعة نفسهما، أو انظر إلى الصورة الفوتوغرافية نفسها عندما يكون عمرها مائة عام لا عشرة أعوام – فهل تحسب أن القبعة والثوب سيبدوان قبيحين كما يبدوان الآن؟

إن كل أفعالنا وكل أفكارنا كالأثواب والقبعات، تبدو شائهة وزائفة إذا نظرنا إليها بعينى الساعة. وإنما تظهر قيمتها عندما ترى في اللا زمن. فهنا وهنا فقط يرى جمالها أو قبحها مستقلين عن بدع زمنهما. هنا فقط ترى البراءة من خلال الإثم، والعفو من خلال الخطيئة، والأمن من خلال الخوف، والحياة من خلال الموت.

* * *

وهكذا نصل إلى نتيجة قد تبدو بادئ الرأى هرطقة لرجال ونساء يحرصون على أن يثبتوا أنهم مواطنون صالحون، وهى أن ما يجده الرجل الغربى من صعوبة فى تحرير نفسه من المخاوف المرضية لا يرجع – كما يظن عادة – إلى فضيلة أو حساسية فى ضميره الاجتماعى، بل تنشأ من سوء استعماله له. وسوء الاستعمال هذا يتلخص

فى عجزه عن إدراك التفكير فى أى شىء. والحكم على أى شىء (ولو كان ذاته) بمنطق الانهزامية معناه التفكير فيه تفكيراً خاطئاً والحكم عليه حكماً فاسداً. ولا يقلل من هذا الفساد تنكير الانهزامية تحت أسماء شتى لها وقع مبتدع، كاسم «الحداثة» أو أحياناً اسم «الوجودية».

إن هذا موضوع عسير، ولست أرغب أن أناقش هنا الفروق - وهى عميقة - بين وجودية كير كجارد وجابريل مارسيل المسيحية التكاملية، وبين وجودية سارتر المادية الانحلالية... فالذى أرمى إليه هو أن كلمة «الوجودية» نفسها قد أصبحت شعاراً أنيقاً من الشعارات الفكرية الزائفة يلبسه أناس ليسوا من الفلسفة فى شىء، ولكنهم فقدوا الاتزان والشجاعة الخلقية الذين يمكنان الناس من أن يعيشوا فى الحاضر دون ذعر. فالعيش فى الحاضر معناه أن تعيش صحيح العقل راضى النفس؛ وإنكار الحاضر والنظر إليه على أنه زوبعة وجودية وحرق الأنياب وهز الكتفين، والقول عن كل تجربة إنها «لا تقدم ولا تؤخر» معناه أن تعيش عيشة المجانين.

ورفض هذا النوع من الفكر الزائف هو الذى قد يجعل شعب الولايات المتحدة قادة تطوير جديد حقاً فى الفكر العالمى، ولعلهم فى سبيلهم الآن إلى أن يصبحوا كذلك. فضميرهم الاجتماعى ليس معارضاً لفرديتهم، بل هو ضارب بجذوره فيها، وهم وإن كانوا مهددين كسائر العالم بعادة التفكير الجماعى، فإن فيهم قوة أصيلة لمقاومة استعباد الجماعية. ومن الدلائل الكبرى على هذه المقاومة قدرة كل رجل وامرأة على أن يواجه مصاعب العالم المعاصر وأخطاره، مع استطاعته أن يعيش فى الحاضر ويتذوقه ويفرح به. يجب أن تزداد فرديتنا مناعة كلما بدا العالم أشد خطراً. يجب أن نتشبث بالخير الطبيعى فى حيواتنا الشخصية، بمسرات الأسرة والصداقة، والفن والطبيعة والذكرى والتجربة الجديدة، وهى مسرات تتوقف على حيوية استجابتنا الفردية لها، وإذا تركنا تلك الاستجابة تبرد أو خجلنا منها لأن بعض الناس ينعتها بأنها «رومانتيكية»، فقد جعلنا حياتنا هنا تراباً ورماداً. لهذا يجب علينا أن نكشف زيف القصائد والمسرحيات والروايات التى تعلم مبادىء العقم والعنف، ويجب علينا أن نلاحظ - دون ما خوف - أنها إذ تهاجم الحاضر وحده فيما يبدو، فهى فى الحقيقة تهاجم الحياة نفسها.

رأيت منذ عهد غير بعيد مسرحية فرنسية كتبت بدقة واقتدار، مغزاها أن حب الفتى والفتاة لابد أن ينتهى فى الظروف الحاضرة إلى عفن، ولا يمكن انقاذه من الفساد إلا إذا قاما وهما فى قمة حبهما فشنقا نفسيهما. ولست أزعم أن هذا التطرف فى اليأس ممثل للفكر المحدث، ولكننى أزعم أنه يشير إلى اتجاه فكرى نشأ – على ما أعتقد – من جبن أخلاقى يتنكر فى ثياب واقعية مناهضة للرومانتيكية. إن توماس هاردى لم يكن متفائلاً، ولكنه كان أكثر اقترابًا من حقيقة علاقتنا بمآسى التاريخ حين كتب:

ثمة عذراء وصاحبها
مرا وحديثهما نجوى
ستعيش حكاية حبهما
وسجل الحرب غداً يُطوى

من الضرورة أن يتعلم العالم من جديد تصريف الفعل يكون: «أنا أكون، أنت تكون، هو يكون». هذه هى صحة الحب والإيمان، ولن تؤثر فيها القنبلة الذرية.

إجـــــــازة

مـن كتـاب : The Writer and his World

التخلص من ضغط الوجود وسيلة للتقدم

الإجازة مختلفة كل الاختلاف عن العطلة - فالإجازة تجربة أندر وأكثر قيمة. فهى فترة قد تبلغ سنة أو تزيد، وقد لا تتجاوز بضعة أسابيع، يكون فيها وجودنا كله مختلفًا عن وجودنا المعتاد. وإذ نعيش مؤقتًا فى عالم جديد فنحن نتخلص من ضغوط العالم القديم ومسئولياته. وقد لا نرحب بالتغيير بادىء ذى بدء، بل قد نقاومه ونتضجر منه، وقد نجد كما وجد روبنسن كروزو أنه يغمرنا فى متاعب ومخاوف أعظم من تلك التى خلفناها وراء ظهورنا. ومع ذلك فإذا لم تظهر فى حياة الإنسان أية أقواس فإنه يصبح مخلوقًا روتينيًا، ويفقد القدرة على تجديد نفسه، وهذا خطر يهدد صحة مدنيتنا وسعادتها.

* * *

وإنى لأذكر جيدًا - وأُسرُّ دائمًا كلما تذكرتُ - تلك الفرص التى أتيحت لى كى أرى تمثيلية حياتى الصغيرة وقد نقلت فجأة إلى مسرح جديد، بممثلين جدد.

فى سنة ١٩١٣ كنت ضابطًا بحريًا حديث السن فى بحار الصين. ورغبت أن أصبح كاتبًا، فقدمت طلبًا لترك البحرية، وأجيب طلبى، فعدت إلى الوطن مارًا بسيبيريا، ووجدت نفسى فى إنجلترا وقد أصبحت مدنيًا. وكانت هذه نفسها مغامرة. فقد لبست بذلة جندى وعشت فى نظام دقيق منذ بلغت سن الثانية عشرة.

وبعد قليل ذهبت إلى أعماق الريف، وأقمت مع مدرس شيخ فى مزرعة، وبدأت أتعلم قدرًا من اليونانية أتمكن به من دخول أكسفورد. وقد يبدو هذا عاديًا جدًا لغيرى، أما أنا فقد كان بالنسبة لى عالمًا جديدًا شجاعًا كأشجع ما تكون العوالم الجديدة،

وذلك أن وجهة النظر فى حياتى قد تغيرت. لقد كان طلب العلم حلمًا، فرحت أطلبه بحماس متأجج، وكانت الأشهر التى قضيتها فى ذلك الكوخ الثانى، وكنت أعمل ثمانى عشرة ساعة فى اليوم غالبًا، إجازة لى بأكمل معانى الكلمة، وفى أثنائها أصبحت إنسانًا جديدًا.

أما إجازتى الثانية فقد فرضت على فرضًا، وكانت فى أول الأمر ثقيلة المحمل جدًا. لقد نجحت جهودى، واجتزتُ الامتحانات، وفى صيف ١٩١٤ كنت أنتظر بشوق مشتعل أول فترة دراسية لى فى أكسفورد كان ذهنى كله منصرفًا إلى طرق الشعر والنقد الساحرة، وفجأة اشتعلت الحرب فى الرابع من أغسطس، وعدت ضابطًا بحريًا من جديد.

ولكننى لأسفى، لم أكن فى سفينة. فقد كانت السفن ملأى، والأسطول فى عرض البحر، فألحقت ضابط مشاة بالوحدات البحرية التى كونها المستر تشرشل فى ذلك الوقت وبعثها للدفاع عن أنتورب. ولعل حصار أنتورب وسقوطها كانا «إجازة» أيضًا، فهما يعيشان فى عقلى بين قوسين، وليس هنا مجال وصفهما. وسقطت أنتورب. وقطع طريق الانسحاب إلى البحر عن القسم الأكبر من الكتيبة الأولى، وأصبحت أسيرًا بعد شهرين من ابتداء الحرب. وفى أوائل سنة ١٩١٥، كنت فى عيد ميلادى الحادى والعشرين أتجول مع زملائى الضباط حول أسوار قلعة محاطة بخندق فى هولندا، وليست لدينا أدنى فكرة عن المدة التى يمكن أن تبلغها هذه الفترة من حياتنا، أو كيف يمكن أن تنتهى، أو فيم يمكن أن نقضيها.

وأحسبنا جميعًا، على وجه التقريب، قد اعتقدنا مخلصين أول الأمر أننا أبتلينا بنكبة. وحتى أصدقاؤنا فى إنجليزا كانوا يرون مثل ذلك الرأى، ويكتبون إلينا مواسين فى مصيبتنا. والحق أن فترة الأسر كانت فترة عذاب لكثير من الضباط. فقد كان بعضهم لا يزالون فى الجيش العامل، وكان البعد عن الحرب وضياع فرص الامتياز والترقى من أيديهم مثيرًا لحنقهم كإبحار «ترويردج» أحد ضباط نلسون بسفينة «لكولودن» إلى ماء ضحضاح، بينما كان رفاقه يجرون إلى معركة النيل. وكان بعض رفاقى

طيارين أسقطت طائراتهم، وإجهاد الطيران له على الطيارين فى كثير من الأحيان تأثير كتأثير الإدمان على المخدرات، فإذا منعته عنهم تلفت أعصابهم أو ساء مزاجهم فهم شديدو الضجر عميقو التعاسة.

ولكننى لم أكن طياراً كما أننى لم أعد ضابطًا بحريًا ذا مطامح فى البحرية. ومع أننى فى أول الأمر جاريت العرف السائد إلى حد أنى أسفت لسجنى، فقد جاء اليوم الذى اعتبرته فيه فرصة طيبة. لقد تآمرت على الهروب، وحاولت أن أرشو الخدم داخل القلعة وأدبر الخطط السرية خارجها، واشتركت فى حفر نفق دون فائدة كما وصفت فى روايتى «الينبوع»، ولكن محاولات الهرب هذه كانت أداء واجب، فقد بدأت أحب تلك الأسوار العالية التى تحيط بها الأشجار، والريف المنبسط الممتد وراءها، والأيام والليالى الطويلة الهادئة الرتيبة.

كانت هذه «إجازة» من ضغط الوجود العادى، وقد جاءت فى وقت هى أقيم ما تكون فيه، جاءت فى مقتبل الرجولة. لقد كان أسلافنا حكماء حين قضوا بأن فى شبابهم ينبغى لهم - قبل الدخول فى معمعان الحياة - أن يقوموا «بالرحلة الكبرى»، أى برحلة طويلة خالية من العمل فى أنحاء أوربا. ولم تكن قيمة هذه الرحلة تنحصر فى تمكينهم من رؤية الدنيا والتطبع بطباع المدنية عن طريق الاتصال بالمجتمع الأوربى، بل كانت فى ابتعادهم عن الوطن وعن الضغوط الوجدانية والعقلية المألوفة التى تحيط بنا حين نكون فى سن الحادية والعشرين.

وكان سيرى حول تلك الأسوار هو «رحلتى الكبرى» التى جاءت وأنا محتاج إليها، ولم أكن قبل ذلك أعلم أننى محتاج إليها. فقد كنت متلهفًا على الذهاب إلى أكسفورد، وكانت الحرب تبدو تعطيلاً قاسيًا، لا نعمة فيها على الإطلاق. ولكن الأسر كان نعمة. فقد أتاح لى بل اضطرنى أن أميز القيم التى أومن بها - أن أكتشف ماذا أهتم به فى الحياة اهتمامًا عميقًا، ولماذا أهتم به. وكل الرجال والنساء محتاجون إلى أن يتاح لهم ذلك بين الحين والحين، أو إلى أن يضطروا إليه، وهم قلما يجدونه تحت الضغط الدائم للحياة الحديثة. وهذا فيما أعتقد هو السبب فى أن مدنيتنا تميل إلى أن تفقد طعمها، على الرغم

من كل تقدمها العلمى. فنحن نختطف العطلات، ولكنها شبيهة كل الشبه بحياتنا العادية، لولا كثرة النفقات. إننا لا نأخذ «إجازة» نجدد فيها أنفسنا والعالم.

وكانت لذة سجنى أنه أعطانى حرية لم أعهدها قط من قبل. إننى أسمع الكبار أحيانًا يقولون إن الشباب «خلو من الهموم»، فلا بد أنهم إما نسوا شبابهم أو كانوا شديدى الغباء وضعف الخيال فى ذلك العهد الملئ بالأخطار. ومن المحقق أننى لم أكن خاليًا من الهموم وأنا أتطلع إلى الجامعة وما بعدها. فمهنة البحرية لم تكن جزيلة العطاء، ولكنها كانت مهنة مضمونة، وكنت قد أمضيت سنوات فى تأهيل نفسى لها، وهأنذا قد ألقيت الأمن والضمان بعيدًا عنى باختيارى المتهور. وكان أبى قدساندنى، وكان لا يزال مستعدًا لمساندتى، ولكننى كنت أعلم حق العلم كم كلفه ذلك القرار. فقد اخترت فى اللحظة التى أصبحت فيها قادرًا على أن أكسب عيشى من مهنة البحر أن أعود طالبًا، وأقول بلا أمل، فى دليل سريع على أننى سأكسب عيشى من سن قلمى. فهل يحسن لى بدلا من ذلك أن أصبح محاميًا؟ هل يحسن لى أن اختار مهنة ثابتة تقيم أودى حتى يأتى الوقت الذى أجد فيه من يدفع نقودًا ليقرأ ما أكتب؟ لقد كنت شديد القلق، يثقلنى إحساس بالمسئولية عن حياتى، خلال ذلك الصيف من سنة ١٩١٤.

والآن إذ أصبحت فى القلعة، فقد رفعت عنى المسئولية المباشرة والحاجة إلى اتخاذ قرار سريع. فقد كنت أنال راتبى وأجد طعامى وسكنى ولا أكلف أحدًا شيئًا. ولم تكن على واجبات رسمية، فقد كنا نحن الضباط بمعزل عن جنودنا، ولم أكن أستطيع إن شئت أن أتخذ وظيفة أو أدخل فى تجارة أو أعبد إله المال بطريقة من الطرق. فلم يكن ثم إله مال يعبد، ولا نسوة يعشقن.

لقد منحتنى المقادير «إجازة» فجأة، إجازة غير محدودة الزمن على قدر ما أعلم. ولم تكن ثمة تليفونات، بل إن الخطابات لم تكن من النوع الذى يحتاج إلى جواب. ولم يكن أحدنا يحتفظ بمذكرة للمواعيد، إذا لم يكن ثمة مواعيد. بل إنه لم يكن ثمة زمن، ولم تكن ثمة تقاويم حتى للسنين، إلى أن تأتى اللحظة التى يقرر فيها الألمان أن يعودوا إلى وطنهم. لقد استمرت الحروب الفرنسية فى أيام بيت ونلسون وولنجتون عشرين عامًا،

وقد تطول هذه الحرب نحو ذلك. هذه فرصتى لأتعلم الفرنسية وأقرأ التاريخ وأفكر لا فى اليوم أو الغد بل فى المدى الطويل.

ليس من المألوف أن ينظر إلى أجل غير مسمى على أنه قدر يرغب، ولكنك إن لم تكن ضجراً فقد تجده أشبه بالجنة.

ولقد فرضت هذه الإجازة علىَّ، ولست أدعى فضلاً إلا فى معرفتها وتقبلها حين جاءت. ولعل من النادر أن نستطيع أكثر من ذلك. فالعطلات يمكن أن ترسم، أما «الإجازات» تلك الوقفات المجددة فى حياتنا، فإنها تأتينا حين تأتى، هبات من القدر أكثر مما هى نتيجة لتدبير إرادى منا، أو بعبارة أخرى، إنها هبات من الله، ولكننا يجب أن نتعلم كيف نقدرها ونتقبلها.

* * *

إذا سأل صديق بعد قراءة ما كتبته الآن: «كيف أظفر بإجازة؟ كيف تتاح لى وقفة مجددة تحت ضغوط حياتى العادية ومسئولياتها؟» فلن استطيع أن أعطيه جواباً يعده على الفور صحيحاً ومنطبقًا على حالته الخاصة، لا يمكن أن يكون ثمة جواب إلا: «بأن ترغب فيها، بأن تتخيلها، بألا تتمرد عليها، بألا تغلف قلبك».

وهذا ينطبق على حال العالم كله: على سياستنا واقتصادنا وتعليمنا وأدبنا. فنحن محاصرون بقلق مرضى ونوع من النشاط الجنونى: برغبة مستقلة مضطربة فى أن «نفعل شيئًا» من أجل أمر لا ندريه، ومن الخير لنا لو ننتحى جانباً فى بعض الأحيان، ونتأمل ونسمح لأفكار جديدة أن تفيض علينا (وقد تكون هذه الأفكار الجديدة أفكاراً قديمة جداً لا وجود لها فى جدول أعمال أية جماعة من الجماعات التى تحاول أن تؤثر فى الحياة العامة).

ففى السياسة نفرط فى التوجيه، والأمم تحتاج إلى الحكم الهادئ والاستمرار والراحة، والمرء لا يحصل على السلم بالدعوة المهيجة إليه، بل بأن يحياه.

وفى الاقتصاد ندفع أنفسنا إلى حالة صناعية غير مفهومة؛ لأننا نحاول أن نتدخل بدرجة أكبر مما ينبغى، وفى أوقات أكثر مما ينبغى، وعلى مدى أقصر مما ينبغى، فى القوانين الطبيعية للعرض والطلب، إننا نتسمم بالعلاجات العاجلة كما يتسمم الجسم بالأدوية القوية، وديموقراطيات العالم تصورت أكثر مما ينبغى، بسرعة أكبر مما ينبغى، إنها تخنق نفسها كالأطفال النهمين.

وفى التربية نستبقى فى المدرسة عدداً من الناس أكثر مما ينبغى لمدة أطول مما ينبغى، ونخضعهم لنظام قائم على فرض غير صحيح من أساسه، وهو أنهم جميعًا متساوون من حيث القدرة والرغبة فى تلقى غذاء عقلى واحد بعينه، وهكذا نربى فى النشء الذين يدركون كل الإدراك اختـــلافاتهم فى القدرة، نربى فيهم ذلك القلق العميق، ذلك الشعور بأنهم محاصرون بما لا يعقل ولا يتفق مع الطبيعة ولا تمكن السيطرة عليه، وهو مصدر أنوا ع اليأس فى هذا العصر، إنه لعبث وشر محقَّق أن تفرض فكرية مميعة على أولئك الذين ليسوا بمفكرين، سواء أكان ذلك ميزة أم نقصًا فيهم، ولنبسط المسألة إن بعض الناس عمال يدويون، وبعضهم انعزاليون، وبعضهم شعراء، وبعضهم متدينون بالطبع، ومن الجنون الذى يورث العـــالم الجنون أن يربوا ككتلة على مـــثل أعلى من المادية الفكرية الشكّاكة.

وفى الأدب وسائر الفنون هناك نظير هذا القلق: هناك توافر أليم ملؤه الشعور بالذات، يقول المسترج أيزاكس فى كتابه «تقييم أدب القرن العشرين»، «إن كير كجارد هو جد القلق الحديث، كما أن كافكا هو أبوه» لا جرم أن هذا القول صحيح عن كير كجارد، وقد قالت عنه ناقدة أخرى، وهى مس دوروثى باست: «إن الميراث الذى تركه لكتاب القرن العشرين هو كراهية إنسان الجماهير، والشعور بالذنب والحاجة إلى التفكير، وافتقاد شىء والتوق إلى تعبير جديد، عن حقـــائق روحيـــة، واليقين المتزايد بأن الإنسان فريسة قوى لا يمكن السيطـرة عليها، عوضًا عن كونه قابلاً للكمال وسيدًا لمصيره».

وهذه الكلمات الأخيرة، التى وضعت تحتها خطاً، تحتاج إلى بحث، فهى تفسير دقيق لقسم كبير من الأدب الحديث، وأعتقد أنها سبب ما يبدو فى هذا الأدب من مظهر الجنون والمرض، حتى حين يكون فى أعلى درجات الذكاء.

إن القول بأن الإنسان فى يد القدر، كما قال الإغريق، هو رؤية دينية للإنسان على أنه جزء من نظام عظيم وإن يكن غامضاً، ورؤية الإنسان على أنه «لعبة لكبير الخالدين» كما كان يراه توماس هاردى فى كثر فى الأحيان هى رؤية دينيـة للإنسان أيضًا، فمهما يكن من لا أدريّة هاردى، فقد كان رجلاً متديناً لا يستطيع الفكاك من الدين، ورؤية الإنسان كما يراه كتاب الصلوات على أنه «ابن الله» هى على التحقيق اعتراف بأنه ليس «سيد مصيره» على وجه الاستقلال والقضاء الأخير، وإنْ مارس حرية إرادته تحت سلطان الله، ولكن وجهات النظر هذه كلها مختلفة اختلافاً أساسياً عن وجهة نظر الكاتب الذى يعتبر الإنسان «فريسة قوى لا يمكن السيطرة عليها».

فكلمة «فريسة» تتضـــمن الإشفاق على الذات، وعبارة «لا يمكن السيطرة عليها» تتضمن رغبة متطاولة للسيطرة على القوى التى خلقتنا، وهذا التطاول وذاك الإشفاق على الذات يكمنان تحت ما سميته «توفزاً أليمًا ملؤه الشعور بالذات» فى جانب كبير فى الأدب الحديث، والحياة الحديثة، لقد ربينا جيلاً من الأبالسة الراثين لأنفسهم، من التلاميذ الصغار لبروميثيوس الذين لا يؤمنون حتى بالآلهة التى يتمردون عليها، ومن النقائض المرة أن ذلك لا يصدق فقط على الماديين الذين يتبعون سارتر دون كير كجارد، الذين يُظهرون بوضوح تام عجزهم عن قبول ما تقبله المسيحية، ويكتبون وهم فى عذاب النفى من رحمة الله، وإن بقوا على الديانة المسيحية.

وهكذا تُمزِّق مدنيتنا نفسها وتحلل نفسها.

* * *

إن قلت إن هذا غير ضروري فسـوف أتهم بأنني في بُلَهْنِيَة من الرضى عن النفس، ومع ذلك فمن الحق أن فرص الخير موجودة أبداً، إذا كان التاريخ كله والحكمة كلها والدين كله أكاذيب، إن هذه الفرص لم تمنع عن عصرنا فجأة، ولم ننفك عن كوننا أناساً لأننا سمينا أنفسنا «بالإنسان الحديث» ولسنا «فرائس» أكثر مما كان أجدادنا، ولا تزال رحمة الله قريبة منا كما كانت قريبة منهم.

وأعظم ما يحتاج إليه عصرنا هو أن يجعل نفسه قريباً من رحمة الله بتخليص نفسه من ضغط مخاوفه وقلقه وإشفاقه على ذاته، وترك نفسه تتجدد، وما أكثر الطرق ليفعل ذلك، ولكن لا يمكن وصف طريقة واحدة منها، فكل إنسان عليه أن يجد طريقته، أو على الأصح أن يعترف بها حين تنفتح أمامه، والشرط الجوهري لذلك هو أن يخلص عقله من وساوسه الحديثة المعتادة.

ليس من الضروري أن يتبع المرء البدع الفكرية، ليس من الضروري أن يعجب بالكتاب الذي يكثر الحديث عنه، بل ولا أن يقرأه، ليس من الضروري أن ينضم إلى عصبة للدعوة إلى هذا أو لمكافحة ذاك، ليس من الضروري أن يفكر المرء بمنطق «القيم المعاصرة»، فهذه عبارة نافعة في المناقشة، ولكن ليس ثمة «قيم معاصرة»، وإنما هناك «قيم» فحسب، تماما أنه ليس ثمة «امرأة حديثة» ولا «فن حديث» ولكن امرأة وفن فقط، إن الفن ليس منافسة بين العصور أو بين الجماعات، فليس ديكنز كاتباً رديئاً لأن جين أوستن كاتبة مجيدة، ولا پو شاعراً رديئاً لأن ت. س. إليوت يمتاز بميزات أخرى، إن الفن هو دائما نبأ عن الواقع لا يمكن التعبير عنه بغير منطقه، إنه لا زمني كما أن الإنسان لا زمني، وإنما نراهما بخلاف ذلك من خلال منظار مشوه: منظار وساوسنا المعاصرة.

وإبعاد هذا المنظار المشوه عن عيوننا ليس معناه أننا «نهرب» من الحياة، بل إننا نراها من جديد، وفي تلك الرؤية الجديدة نخلق نحن أنفسنا من جديد، بهذه الطريقة، وبها وحدها، يمكن تجديد مدنيتنا، وبهذه الطريقة نفسها - أي برفض الإنسان أن يركب

فى أفكار تعد فى وقتها مبتدعة ومعاصرة، وقدرته على أن يأخذ «إجازة» من «اليوم» ويعيد تقييم الحياة البشرية بمنطق الروح - نمت جميع الثورات الفكرية الكبرى، لقد كان عصر النهضة إجازة من تفكير العصور الوسطى، وميلاداً جديداً لليونان القديمة، إن التقدم لا يكون أبداً خطوة آلية من اليوم إلى الأمام، لكنه مراجعة للخبرة، وثمرة للخيال والحكم.

* * *

إميـــلى بـــرونتى

من كتـاب : **Reflections in a Mirror First Series**

«مساء الجمعة»، والساعة تقارب التاسعة. طقس بمطر قاس. أنا جالسة فى حجرة الطعام أكتب هذه الوثيقة، وقد فرغت من ترتيب أدراج مكاتبنا منذ برهة، أبى فى حجرة الجلوس، وعمتى فى حجرتها بالطابق الأعلى، وكانت تقرأ «مجلة بلا كوود» لأبى. فكتوريا وأدليد قابعتان فى حجرة الوقود. وكيبير فى المطبخ، وهيرو فى قفصه. نحن جميعًا فى صحة طيبة ومزاج منشرح...»(*).

بهذه الكلمات التى كتبتها إميلى برونتى فى يوم ميلادها الثالث والعشرين تبدأ إحدى القطع القليلة التى تتحدث فيها عن نفسها حديثًا مباشرًا. فهناك خطابان رسميان إلى درجة الجفاف منها إلى إلين نسى صديقة شارلوت، وهناك هذه «الوثيقة» التى أوردت منها الاقتباس السابق، وقد كتبت فى الثلاثين من يوليه سنة ١٨٤١، طبقًا لخطة اتفقت عليها مع آن، وهى أن تكتب كل منهما ما تراه فى حصيلة الأعوام الأربعة السابقة، وما تتوقعه فى الأعوام الأربعة التالية. ثم هناك الوثيقة التالية، وتاريخها سنة ١٨٤٥. ولا نكاد نشك فى أن الزمن سوف يكشف عن رسائل أخرى لها. فإن كانت إلى برانويل فقد تجعل من الضرورى كتابة سيرة أخرى لآل برونتى. وإن كانت إلى شارلوت فغير محتمل أن تكشف شيئًا. وإن كانت إلى آن فسوف تتسم بالحرص والتحفظ كأنها موجهة إلى طفل، مع أن الظاهر أن إميلى كانت تحبها.

ومن الدلائل على قصور فهم «شورتر» فى كل ما يتعلق بإميلى برونتى أنه كتب، (من المحقق أن رسائلها إلى أخيها، ولا سيما آن، كانت شديدة الحنان، ولم تكن تعوزها الإفاضة فى التعبير عن النفس). فإن كان ما يعنيه شورتر «بالإفاضة فى التعبير عن النفس» لا يعدو الثرثرة عن الكلاب والطيور، أو التفاصيل المنزلية التى كان

(*) «آل برونتى وأصحابهم» تأليف كليمنت ك. شورتر.
«The Brontës and their Circle», by Clement K. Shorter.

جديراً بأن يسارع إلى نشرها فى مجلة منزلية، فقد يكون على حق. فقد كانت لإميلى حياتان: حياتها السطحية، وهى حياة ابنة فى بيت راعى كنيسة، وقد جرت العادة بالثناء عليها لأنها مارست هذه الحياة ببطولة مَنْ تُقَدِّر الواجب، بيد أنها لم تكن فى نظرها حياة بطولية. لقد كانت هى ذلك النوع من النشاط الذى تعلمت فى خلاله أن تتغذى على الروح الكامل فيها. وهؤلاء الكتاب الذين يصرون على أنها مرضت وأشرفت على الموت عندما فارقت مُروجَها، يخطئون - فيما أعتقد - فى حنينها إلى هوورث. أما أن الريف الكئيب كان حبيباً إليها فذلك حق، ولكنه لا يمكن أن يكون كل الحق فى ذلك الجوع الغلاب. لقد كانت تتشبث بواجباتها فى بيت الراعى كما يتشبث الحالمون والمتأملون دائمًا بالنظام الذى درجوا عليه تمكينًا لحلمهم. وقد كان الحلم سراً بينها وبين نفسها، ولكنها كانت تستطيع أن تكتب بصراحة محببة عن الحياة غير المطلوبة التى كانت تحيط بذلك الحلم. ولم تكن العبقرية النسائية قط أقل تذمراً من سخرة العمل المنزلى، لعلة وجيهة وهى أن قبولها لها كان كاملاً، وأن روحها كانت من القوة بحيث لم تعترف بها عائقًا.

«إننى راضية عن حالى كل الرضا. لم أعد كسولاً كما كنت، ولكن حماسى لم تقل عن ذى قبل، وقد تعلمت أن أُقبل على الحاضر وأفيد منه ما استطعت، وأتطلع إلى المستقبل مُسْتَوقِرَة لأننى لا أستطيع أن أفعل كل ما أتوق إليه، ولا أشعر إلا نادراً - أو لا أشعر أبداً - بالضيق لخلو يدى عن عمل ما. ولا أرجو إلا أن يكون كل إنسان مستريحًا مثلى، خاليًا من اليأس مثلى، إذن لرضينا عن الدنيا. لو كان الطقس حسنًا والشمس مشرقة لذهبنا أنا وآن نجمع الفرصاد الأسود. يجب أن أسرع الآن لنقشى وكيى».

والذى يذكر أى نوع آخر من الكتابة كانت تستطيع أن تكتب، يجد فى هذا النوع سببًا كافيًا لأن يحبها. ولعلها كانت تكتب هكذا لأختيها، ولعل رسائلها إليهما تمكننا من أن نراها تعمل فى المطبخ فى هوورث، وتجعلنا نحبها لما تطويه بقدر ما نحبها لما ترويه. ولكن مثل هذه الرسائل لا تفيض فى التعبير عن نفسها، لأن نفس إميلى كانت بمنأى

عن هذه الأشياء كلها، وكانت سراً دفيناً. وقد عبرت عنها فى فنها لأنها لم تكن تستطيع غير ذلك، إذ كانت فناناً تستمد مما تقطره روحها، لا من مصادر خارجية تلاحظها كما كانت تفعل شارلوت، ولكنها كانت تكره أن ينم عنها فنها. وقد غضبت حين أظهرت شارلوت قصائدها، وظلت سنوات تلعب مع آن لعبة «جوندال»، لأن كتابة قصص وقصائد عن قوم خياليين كانت تسعفها بشكل غفل من الاسم، حتى وهى بجانب مدفأتها. تقول آن: «إن إميلى تكتب حياة الإمبراطور جوليوس، وقد قرأت جانباً منها، وأنا شديدة الشوق لسماع الباقي. وهى تكتب بعض الشعر أيضاً، وإنى لأتساءل فيم هو». والراجح أنه كان فى واحد من ثلاثة أشياء: فى التجربة الصوفية الكاملة التى يبدو أن إميلى قد نعمت بها وقتاً ما فى صباها؛ أو فى رغبتها الملحة لتكرار هذه التجربة، رغبة أخملت سائر الرغبات بالنسبة لها، أو فى معاودة جزئية للتجربة ردت عنها فى عذاب القهر الروحى، وكانت واحدة من كثير حسب تفسيرى لها.

إن نقادها حين تعبوا من تسميتها «وثنية» – ولم تكن كذلك – تحدث عنها بعضهم بوصفها شاعرة صوفية دون أن يدركوا حق الإدراك مبلغ ما فى كلمتهم من الصدق. إن الآنسة ماى سنكلير(*) وإن أوصلها بخسها لقدر برانويل إلى نتائج خطرة، وأعشت بصيرتها بين الحين والحين نزعة مقحمة للدفاع عن المرأة، فقد أدركت إدراكاً كاملاً أن إميلى كانت فى رفقة بليك لا فى الطريقة ولا فى الإيمان ولكن فى قدرتها على الالتزام الروحى للمطلق.

وقد قالت عنها مس سنكلير إنها كانت «تعشق المطلق»، وحسبنا هذه من عبارة دقيقة فى أداء المعنى. وتضيف أن إميلى «كانت صوفية لا بالانقطاع للدين بل بالمزاج وبمدى الرؤية»، وإن أحداً لا يمكنه فهم عبقريتها إن لم يعتنق نفسه «بحرارة وصدق» فكرة «خداع الزمن والحوادث المادية»، وليس أصدق قولاً من هذا، ولكن لا الآنسة سنكلير

(*) «إميلى برونتى» لمارى ف. روبنسون (مدام ديكلو) ١٨٨٣.
«Emily Brontë» by Mary F. Robinson (Madame Duclaux) 1883.

– ولا السيدة ديكلو التى صمدت سيرتها المتقدمة طويلاً لمحك النقد(*) – يبدو أنها أدركت كم عساها كانت ملموسة ومحددة ومخصصة مغامرة إميلى برونتى الروحية.

وهنا نخبط فى بيداء، لأنه لا توجد نظرية قابلة للإثبات النهائى عن حياة إميلى برونتى الباطنية، زد على ذلك أن الأخوات برونتى هن فى كثير من العقول وسواس يضيف إليهن – ما بقى – امتيازات زوجة قيصر وعقوباتها. فنحن نعرفهن كاتبات عاطفيات، ونعلم أن إميلى كانت أحرهن عاطفة، ونحن نعلم، أو ينبغى أن نعلم، إن كنا قد لاحظنا ثمار العبقرية الخالية فى غيرهن، أن ذلك وحده غير كاف للزعم بأن شارلوت كانت تحب هيجر أو أن إميلى جربت مسرات الجسد، أو حتى رغباته. ولكن الآنسة سنكلير حين كتبت فى سنة ١٩١١ اشتطّت فأنزلت قوارِعَها بأولئك الذين كانوا يجيزون آنذاك أن شارلوت أحبت هيجر، ورأت فى تلك الشبهة محاولة للغض من عبقرية امرأة روائية، وقالت إن شارلوت ما كانت تستطيع أن «تشعر فى نفسها بإمكانية العاطفة»، لأنها كانت «نقية كل النقاء من أوهام العاطفيين وأحابيلهم ومفاسدهم»، وأيدت تصورها لبطلتها على أنها «عذراء مشتعلة الحماسة من عذارى فستا» بأن استشهدت بفقرة من إحدى رسائل شارلوت إلى هيجر، متابعة فى ذلك السيدة جاسكل التيكانت المصدر الوحيد فى ذلك الحين. وقد نشِر النص الكامل لهذه الرسالة وثلاث رسائل أخرى بعد ذلك بسنتين فى التيمز (٢٩ يولية ١٩١٣)، وظهر أن السيدة جاسكل – ولعل هيجر أطلعها على أصول الرسائل كما افترض مستر بنسون(**)، وإن كان الأرجح أنها اعتمدت على نسخة أو نسخ احتفظت بها شارلوت – كانت حريصة فى انتقائها لتلك الفقرة، وثبت أن شارلوت أحبت هيجر، وظهر أن الخطابيات الحانقة التى عمدت إليها الآنسة سنكلير كانت جهاداً فى غير عدو، فإن سمعة الفنانة لم تمس.

(*) «الأخوات الثلاثة برونتى» تأليف مارى سنكلير – ١٩١٢.
«The Three Brontës» by Mary Sinclair, 1912.

(**) «شارلوت برونتى» تأليف إ.ف بنسون ١٩٣٢.
«Charlotte Brontë». by E. F. Benson, 1932.

وما كانت هذه الحادثة لتستحق الذكر هنا لو لم تكن خطابيات من ذلك اللون نفسه قد استعملت، ولا تزال تستعمل، فى الدفاع عن طهارة إميلى المطلقة فى فعلها ورغبتها، ولو لم يكن نشر مواد جديد قمينًا بأن يذهب بهذه الخطابيات فى أى لحظة، فقد يجرؤ امرؤ على القول بأن إميلى أيضًا كانت تحب، «ولكننا سنعلم على الأقل أنه قد زعم إفكا» - هكذا قالت الآنسة سنكلير - «وحتى إن صح ما يقوله فخير لذلك المرء لو أنه لم يولد قط، فإنه بذلك يبذل ما فى وسعه ليدمر أو يشوه جمال صورة فريدة فى الأدب».

أى وسواس هذا! من يحسب أن شيئًا جوهريًا فى المرأة يشوه إذا ثبت أنها أحبت رجلاً، من ينقص إعجابه بعبقريتها لذلك؟ صحيح أن العبقرية المشتعلة تندر فى النساء اللاتى يعوزهن الدافع الجنسى، وقد تكون فى بعض العقول رغبة فى المحافظة على هذا المثال الشديد الندرة، ولكن هذا ليس سببًا كافيًا لأن نقول مع الآنسة سنكلير إن «إميلى حين كانت تكتب عن الحب فقد كانت تكتب عن شىء لم يكن قط ولا كان يمكن أن يكون أبداً بالنسبة إلى شخصها». فهذا الحكم العام لا يستند إلا إلى مجرد الرأى ولا يستند نقضه فى الوقت الحاضر إلا إلى مجرد الرأى، ويمكننا أن نترك الموضوع لفهم كل قارئ لطبيعة المرأة، وتفسيره البيوجوافى لأعمال الكاتبة، إلى أن تظهر أدلة أخرى.

فلننظر إلى الأعمال إذن، غير محاولين أن نثبت منها أن إميلى كانت تحب أخاها أو أى رجل آخر، ولا أنها كانت عاجزة عن الشعور بالرغبة الجسدية. فليس من الضرورى أن تذهب إلى أى من هذين الطرفين، لأن العقائد لا تتطلب ذلك. ومع أن لوثاقة الصلة بين إميلى وبرانويل فى العهد الأخير علاقةً عميقةً بالبحث عن مؤلف «مرتفعات وذرنج»، فليس ثمة سبب وجيه للزعم أو الشك فى أن حبها له - إن صح أنها أحبته - كان شاذًا، إلا على نحو ما كانت جميع الأحوال الوجدانية تتحول إلى الشذوذ بين جدران هوورث، بفضل الضغط ومرض الكتمان. صحيح أن مسلك شارلوت نحو برانويل، ونفيها المغيظ له من حياتها أثناء الفترة التى كتبت فيها «مرتفعات وذرنج»،

لا يمكن تفسيره تفسيراً كاملاً بسَمَراته فى الحانة ولا بافتراض أنها إذا حرمت من حبها هى نفسها فقد استنكرت مخزاة أخيها فى ثورب جرين. فقد كانت فى شارلوت عيوب كثيرة ولكنها لم تكن عانساً حقوداً دنيئة النفس، ولا بد أنه كانت ثمة أسباب أقوى من هذه يرجع إليها بغضها الذى دام طويلاً. وصحيح أيضاً أنها أبدت حرصاً غير عادى على محو كل أثر من حياة أختها الخاصة، وأن ثمة ما يوحى بالفزع الحائر فى تحفظها حين تكتب عن إميلى. وقد يك من الممكن أن تبنى على هذه الدلائل وأمثالها نظرية فى أن العلاقة بين برانويل وإميلى لم تكن تسر شارلوت، وأنها أرادت إخفاء طبيعة هذه العلاقة. ولكن الدلائل كلها تعتمد على الحدس، وترد إلى نقيضها، فمن الحكمة أن نبعد هذه النظرية عن عقولنا، وأن نسير على افتراض أنها نظرية لا أساس لها ما دامت البراهين تعوزنا.

وتبقى حقيقة أن إميلى كتبت قصائد حب، وأن لكثير من الأبيات فى هذه القصائد ميسم العبقرية السامقة، وأن العبقرية السامقة لا تظهر فى قصائد الحب التى يكتبها من لم يجربوا الحب. وقد كانت هذه الحجة حجر عثرة أمام أولئك الذين صمموا على أن ينكروا فى إميلى حب الرجل، ولكنها لا يلزم أن تكون كذلك. فقد ركبوا متن الشطط محاولين أن يتجنبوا منطقاً بدا لهم أنه ينقض نظريتهم، قسموا الشعر إلى أبيات جوندالية وأبيات شخصية، حريصين دائماً على أن يعدوا قصائد الحب بين الجونداليات - أى على أن يعتبروها قصائد لا تعبر عن عاطفة إميلى نفسها، بل عن عاطفة شخصية من الشخصيات الخالية فى مجموعة جوندال نحو شخصية أخرى.

وهناك ردان على هذه الحجة: أولهما أن فى نسبة كثير من القصائد إلى المجموعة الجوندالية شكاً كبيراً، والثانى أنه حتى إذا كانت القصيدة جوندالية بغير جدال فهى فى الغالب شخصية أيضاً بغير حاجة إلى الجدال، لأن الشكل الجوندالى لم يكن إلا رداء لشعور شخصى، بل قد يكون تحريراً له. ويمكننا أن نجد أدلة واضحة على أن إميلى استعملت الشكل الجوندالى هذا الاستعمال فى قصيدتين معروفتين: «السجينة» و«ذكرى». فافتتاح «السجينة» الذى يصف زيارة الرواية مع سجانة الزنزانة، وحديثهما

مع سجينة حبيسة هناك، هذا الافتتاح ظاهر الاختراع، ولعله جوندالى، وهو متوسط الجودة ككل آثار إميلى حين تكتب عن وعى لا بإملاء الروح التى فى باطنها:

«وتراءت على شفتيها بسمة احتقار. قالت بلطف: يا صديقتى، إنك لم تسمعى منى شكاة. إذا استطعت أن ترى حياة أقاربى، بل حياتى الضائعة، فعند ذلك - لا قبله ياصديقى - يمكننى أن أبكى وأتضرع»(*).

لم يكن نظم هذه الأبيات محتاجًا إلى عبقرية! لكن فجأة تتكلم إميلى برونتى، فى ومضة عنيفة تجعلنى أتساءل أليس الربط بين القسم الأول والقسم الثانى من القصيدة خطأ فى التحقيق:

«لكن ليعلم ظالمى...»(**).

والأبيات الرائعة التالية - وهى أوضح وأوقع وصف للتجربة الصوفية فى لغتنا - ذائعة معروفة حتى أنه لا حاجة إلى إعادتها هنا. وهى كافية لنقض النظرية التى تقول بأن تلك القصائد ذات الشكل الخيالى هى بالضرورة غير شخصية. ودراسة «ذكرى» تأتى على ما بقى من هذه النظرية. إننا لا نعلم من الذى يرى بهذه الأبيات - ولا يمكن أن يكون برانويل - فإن تاريخ نظمها لا يتجاوز مارس ١٨٤٥:

«بارد ببطن الأرض، وفوقك أكوام الجليد العميق،

بعيد بعيد، بارد فى القبر الكئيب!

هل نسيت حبك يا حبى الوحيد

حين طوتك موجة الزمن التى تطوى كل شىء»(*).

(*) «مجموعة قصائد إميلى برونتى»، نشرها كليمنت شورتر، رتبها وحققها س. و. هانفيلد.

(**) شورتر وهانفيلد س٧.

(*) شورتر وهانفيلد، ص٧.

على أنه إن كان للكلمات معنى – وإن كان لموسيقى الشعر دلالة متميزة عن دلالة كلماته – فهذا رثاء يصدر كاتبه عن انفعال شخصى. ويجب ألا تكون تفسيراتنا مسرفة فى التحديد. فالقصيدة جوندالية الشكل بدون شك، إذ إن إحدى مخطوطتيها تحمل العنوان «من ر. ألكونز إلى ج. برنزايدا». ومن الجائز جداً أن تكون ضرورات القصة الجوندالية قد أملت ظروفها الخارجية، ومن التسرع أن نفترض أن المخلوق الذى بكته إميلى فى سريرتها قد مات عندما «ذاب خمسة عشر شتاءً من تلك الجبال الشهب إلى ربيع»، وليس من الضرورى أن نعتقد أنها حين صرخت: «يا غرام الشباب الحلو غفرانك إن نسيتك» كانت تقدم إلى الشراح دليلاً على غرام مبكر. فليس من المستبعد أن الفكرة الشخصية التى يتضمنها الشكل الجوندالى كانت موجهة إلى أختها المتوفاة. ولكن البحث فى حقيقة من وجهت إليه بحث غير مجد. ويكفى أن تتخذ هذه القصيدة، مع قصيدة السجين، دليلاً ينقض النظرية القائلة بأن الأشعار ذات الشكل الجوندالى يجب أن تعتبر غير شخصية.

وعلى هذا النحو يمكن أن ينظر إلى مجموعة القصائد كلها نظرة نقدية متساوية، ويمكننا أن نتخذها، مع «مرتفعات وذرنج»، أساساً لتفسيرنا لمؤلفها. وأريد أن أضيف هنا بين قوسين أنى أعتبر إميلى هى مؤلفة «مرتفعات وذرنج» دون أن أعتقد لحظة أن برانويل كان غير قادر من الناحية المادية على الاشتراك معها، أو أنه كان مفتقراً إلى صفات الخيال والتجربة التى كانت جديرة أن تجعل مشاركته قيمة. والدلائل على أنه كانت له مشاركة ما فى ذلك العمل كثيرة ومستقل بعضهن بعض. وقد أجاد المستر أ. ف. بنسون توجيهها فى ترجمته لشارلوت، بحيث لا تحتاج إلى عرض جديد. أما الآنسة «أليس لو(*)، فإنها تذهب فى الدفاع عن برانويل إلى مدى يصعب متابعتها فيه، ولكن بحثها قد ساعد كثيراً على إظهار أن من المرجح كون الأخ قد شارك فى عمل أخته. وليس فى مقدورنا أن نعلم مدى هذه المشاركة. ويميل المستر بنسون إلى «نسبة الفصلين الأولين»، بأسلوبهما الطنان المتعاظل، وموضوع لوكـــوود «الذى يقدم ولا يعـود إلى الظهور»،

(*) «باتريك برانويل برونتى»، «إميلى جين برونتى ومؤلف مرتفعات وذرنج» كلاهما لأليس لو.

إلى برانويل. ومع أن عيب البناء في افتتاح الرواية - وهو عيب مسلم به - لا يقنعني بأن يدين اشتركتا في العمل، نظراً لما يتصف به الكتاب عامة من اضطراب البناء، فإنه يبدو صحيحاً أن الفصلين الأولين مثقلان بتكلف للدعابة يخلو منه سائر الكتاب.

فالذي يجعل لإميلي مكانها الفريد بين الروائيين الإنجليز هو أن خيالها حين ينطلق لا تثقله لغة «الدعابة» التي إذا وُجِدَتْ في كاتب تراجيدي فكثيراً ما تكون مرادفة لوعي بالذات مدمر. وقد قال ناقد معاصر في قصاصة من القصاصات التي احتفظت بها إميلي في مكتبها:

«إن مرتفعات وذرنج، قصة خالية من الفن... وجين إير، كتاب يؤثر في القارئ حتى الدموع، فهو يمس أخفى ينابيع الوجدان، أما مرتفعات وذرنج، فإنها تلقي على النفس كآبة لا يسهل تبديدها.

...والكتاب في حاجة مؤسفة إلى ما يخفف توتره، وقد كانت بضعة أشعة من ضوء الشمس كفيلة بأن تزيد واقعية الصورة، وتمنح الكل قوة لا ضعفاً. فليس في شخصيات الرواية جميعها شخصية واحدة لا تنال كرهنا المطلق، أو احتقارنا التام»(*).

وهذا غير صحيح كما أشارت شارلوت في مقدمتها؛ وقد كان الناقد الذي كتبه غبياً؛ ولكنه في مطالبته «ببضعة أشعة من ضوء الشمس» ممثلاً لمدرسة في النقد لا تزال باقية إلى يومنا هذا. إن عظمة «مرتفعات وذرنج» ليست في قصتها، فهذه القصة مندفعة مختلطة. ولا في رسمها لشخصيات فاضلة، أو يمكننا تعرفها، وإن كانت في نلي دين «طيبة حقيقية وإخلاص هادئ» كما أن إدجار لنتون «مثال للوفاء والحنان» - كما قالت شارلوت - لكن في قدرتها على أن تنقل رؤيا، وألا تسمح - في نقلها لهذه الرؤيا - بشيء لأولئك الذين كانوا يتصايحون آنذاك - وما زالوا يتصايحون كلما عجزوا عن احتمال نار النشوة، و «خوف الظلام العظيم» - طالبين «تخفيف التوتر»،

(*) نص نقله «تشارلس سمبسون في كتاب «إميلي برونتي» ١٩٣٩، ص١٧٤-١٧٥.

و «أشعة فى ضوء الشمس» و«مزيداً من الواقعية». ولا مجال لإنكار أن اليد التى كتبت الفصلين الأولين كانت قادرة على التسامح بمثل ذلك. لم يكن فيها مرح، بل دعابة متكلفة جنائزية طويلة الكلمات تتناقض تناقضاً لافتاً مع ومضات إميلى حين تبلغ قمة الإجادة.

«الله معنا!» ألقاها بنبرة يبطنها سخط حانق وهو يتناول جوادى، وينظر فى وجهى أثناء ذلك نظرة ضجرة، حتى لقد خمنت بطيبة قلب أنه لا بد محتاج إلى عون من الله ليهضم عشاءه، وأن دعاءه التقى لم تكن له علاقة ما بوصولى المنتظر».

لا أحسب أن فى الإمكان أسوأ من هذا، ولعل برانويل هو الذى كتبه، ولكننا إن جازفنا بنسبتها إليه وقعنا فى ذلك الخطأ الشائع بين دارسى شكسبير الذين يأبون أن تنسب إليه هفوة. فمن الجائز أن تكون إميلى هى المتورطة فى هذا الذنب إن كانت تكتب بوعى قبل أن تستولى العبقرية التى تستبطنها على قلبها.

أما أن برانويل كانت له يد فى الكتاب – فإن لم تكن يد فعقل مشارك – فهذا ما تثبته الأدلة الخارجة عن النص إثباتاً كافياً. وأما أن إميلى كانت مع ذلك هى المؤلفة لجل الكتاب فهذا ما لا يرقى إليه الشك. ونحن نعلم أن شارلوت كان من الممكن أن تكذب لغرض طيب، وخصوصاً إذا مس الأمر أسرار نسبة الكتاب إلى مؤلفه، ولكن جميع رسائلها عن أليس تثبت اعتقادها أن إميلى هى التى كتبت «مرتفعات وذرنج». وهذا وحده دليل قوى على نسبة الكتاب إلى إميلى، إذا لاحظنا طبيعة العلاقات فى هوورث. وكذلك لا يوجد دافع معقول يفسر هذا الخداع الطويل من إميلى؛ أو سماح برانويل لها بأن تسلبه فخره الأدبى إن لم يكن الكتاب لها. وقد ذهب أحد أصحاب النظريات(*) إلى أن شارلوت هى التى كتبته؛ وهذا فرض ظاهر السخف كمحاولة إثبات أن السير والترسكوت هو الذى كتب «كلاخان».

(*) «مفتاح أعمال برونتى: مفتاح مرتفعات وذرنج لشارلوت برونتى، إلخ» تأليف جون مالهام دمبلى، ١٩١١.

إن عبقرية إميلى تسيطر بجلاء فى «مرتفعات وذرنج»؛ إلا إذا افترضنا أن الأصول الخطية للقصائد مزورة؛ فكاتب القصائد هو كاتب «مرتفعات وذرنج»، إذ إن فى كلتيهما خلو هذا العالم من الحقيقة، ووجود حقيقة أكبر فى عالم آخر. إن القصائد والروايات توأمان لخيال فريد. فيهما نفس الوهدات النثرية، ونفس التسامى الشعرى، وفيهما نفس الحصار بفكرة السجن والأطياف الآتية من عالم غير منظور، ونفس التعاقب السريع بين فكرتين-باديتى التناقض عن الموت.

ويكفى مثل واحد على ذلك من الرواية. ففى الفصل الخامس عشر يزور هيثكليف كاثرين وهى تحتضر فى أثناء حملها.

«وكان هيثكليف راكعًا على إحدى ركبتيه ليعانقها، فحاول أن ينهض، ولكنها أمسكت شعره وأبقته فى مكانه. فصاح وهو يخلص رأسه ويصر بأسنانه: لا تعذبينى حتى يصير بى من الجنون مثل ما بك؛ كان كلاهما يمثلان للتأمل الهادئ صورة غريبة مخيفة. وحق لكاثرين أن تحسب أن السماء سوف تكون منفى لها، إلا إذا طرحت عن نفسها من جسمها الهالك شخصيتها الهالكة كذلك».

ولكن كاثرين تقول بعد ذلك:

«أرأيت يانلى؟ ما كان ليسكت لحظة عن الحيلولة بينى وبين القبر. هكذا يحبنى! حسنًا، ليس هذا هو حبيبى هيثكليف. سأحب هيثكليف الذى لى بعد، وسآخذه معى؛ إنه فى روحى. وأضافت مفكرة: ولكن أشد ما يضايقنى هو هذا السجن المتداعى. لقد تعبت من بقائى حبيسة هنا، إننى أتوق إلى الفرار إلى ذلك العالم الرائع والبقاء هناك دائمًا: لا أن أراه غائمًا من خلال الدموع وأحن إليه من وراء جدران قلب موجع، بل أكون معه وفيه حقًا...

سأتجاوزكم جميعًا وأرتفع عنكم إلى بعد شاسع. ومضت تحدث نفسها: أتراه لن يكون قريبًا منى؟ كنت أحسبه يتمنى ذلك. هيثكليف! ينبغى ألا تغضب الآن. تعال إلى يا هيثكليف».

إن التناقض بين هاتين الفقرتين لا يخطئه النظر. وهو التناقض بين مستويين كانت إميلى برونتى تسير عليهما حياتها: المستوى الذى كانت إلين نسى وشارلوت تلاحظانها عليه، والمستوى الذى كان أساس شعرها الصوفى. فعلى المستوى الأول كانت تحسب «أن السماء ستكون منفى لها». وعندما دنا منها الموت راحت تصارعه. وكتبت شارلوت «كان شيئًا لم أر له مثيلاً، ولكن الحقيقة أنى لم أر لها مثيلاً قط فى شىء ما. لقد كانت نسيج وحدها: أقوى من رجل، وأكثر سذاجة من طفل». ويومياتها تثبت أنها لم تكن ساخطة، بل كانت على وفاق مع الحياة، واستطاعت أن تكون سعيدة فى عزلتها، وهذا ما تشهد به إلين نسى مؤيدة ما قالته شارلوت. «على قمة المرج أو فى بطن الوادى كانت إميلى طفلة فى مرحها وسرورها، فإن اضطرت أن تعتمد على نفسها فهى تتحدث حديثًا ملؤه الحيوية، وتجد لذة فى إمتاع غيرها». وتعطينا الآنسة نسى حلقة الوصل بين جانبى هذه الفتاة التى «كان تحفظها الشديد لا يمكن النفاذ منه». فهى تقول إن قليلاً من الناس «من يملكون موهبة النظر والابتسام كما كانت تستطيع أن تنظر وتبتسم. وإنك لتجد فى نظرة من نظراتها المعبرة النادرة شيئًا تذكره مدى الحياة». هذه النظرات كانت هى كل ما كشفته إميلى. من ذلك المستوى الآخر الذى كانت معاناتها له تشعرها أنها على الأرض سجينة، كانت تمل سجنها، وتتوق إلى أن تهرب إلى «ذلك العالم الرائع»، الذى أعتقد أنها ذاقت لذة كشفه مرة. ولقد كانت كل حياتها، وكل أشعارها؛ وكل ما فى (مرتفعات وذرنج) بما يحمل طابع الرؤيا، موقوفة على رغبتها فى أن تتكرر تلك التجربة المباشرة، وأن تكون ثانية «معه وفيه حقًا – لا أن تراه غائمًا من خلال الدموع، تحن إليه من وراء جدران قلب موجع».

وفى القصائد أدلة كافية على أن هذه التجربة، وهذا الوصول إلى المطلق الذى ظلت بعد ذلك «عاشقة له» أبداً، كان يتمثل فى عقلها فرداً، يبدو كالشبح فى علاقته بالمستوى الأرضى، ولكنه ذو حقيقة لا تنسى بالنسبة إليها. ولعله ذو شكل إنسانى أيضاً: وإذا كان ذلك صحيحًا فلا حاجة بذوى التطلع أن يسألوا من ذا الذى كانت تحبه إميلى من قساوسة أبيها، ولا بالمدافعين المفرطى الحماسة عن خلو نفسها من الجنس أن يستبعدوا عاطفتها على اعتبار أنها جوندالية: وكذلك لا حاجة بنا إذ نعترف بهذه

الحقيقة أن نجملها إجمالاً خشناً فى فكرة «العاشق الشيطان» كما فعل رومر ولسون(*). فقد تكون إميلى برونتى أحبت بالجسد وقد لا تكون، والمحقق أنه لم توجد قط قصائد حب خالية من الصور الغزلية خلو قصائدها؛ ولكن مهما يكن من ذلك الأمر فإن مفتاح فنها – وهو وحده الذى نعنى به عناية عميقة – ليس فى الحب الجسدى، بل فى النشوة الروحية التى اتخذت عندها شكل امتلاك فيه نعيم وفيه رعب. فهذه الفكرة تتردد فى قصائدها:

«الذى أحبه سيأتى كطيف من هواء،

سالمًا فى قوة خفية من أحابيل البشر،

الذى يحبنى لن أفشى ذكره أبداً،

ولو دفعت روحى ثمناً للعهد الوثيق(**).

ومن حوزة الليل عندما

«كانت الفكرة تتلو الفكرة، والنجم يتبع النجم،

خلال آفاق لا حدود لها،

عندما سرت هزة حلوة قريبة وبعيدة،

وجعلنا شخصاً واحداً»(***).

صحت على ألم الصبح والوعى بالمستوى الأرضى. وطلعت الشمس؛ فاختبأت فى وسادتها.

(*) «وحيدة وحيدة»، تأليف رومر ولسون.

«All Alone», by Romer Wilson.

(**) شورتر وهاتفيلد، ص٥٢.

(***) المرجع السابق ص٣.

«عبثا - إن الوسادة تلمع،

والسقف والأرض كلاهما لمعا،

والطيور صدحت في الغابات،

ورياح الصبح رجت الباب»(*).

وفى أكتوبر ١٨٤٥، عندما وصفت الروح الذى «يرسل نظرته التى تخطف البصر خلال ليل المحيط المظلم»، حدثت كيف ظلت تبحث عنه فى غير طائل:

«ظللت أرقب وأبحث طول عمرى؛

أبحث عنه فى السماء والجحيم والأرض والهواء،

بحثًا لا ينتهى ولا يجدى»(**).

وعندما كان يبدو أنها تندب موت إنسان، وتدفع عن عقلها الذكرى المتمكنة (للحب العذب) فى شبابها، فغالبًا ما كانت قدرة هذا الروح على الرواغ منها هى - فيما أحسب القوة التى وراء كلماتها:

«عندها كبحت دموع عاطفتى الضائعة -

وفطمت روحى الشابة عن الحنين إليك،

وصددت رغبتها المحرقة أن تسرع فتهبط تلك المقبرة،

التى أمست أكبر من أن تكون لى.

على أننى بعد لا أجرؤ أن «أسلمها للحنين،

(*) المرجع السابق ص٤.

(**) المرجع السابق ص٦.

لا أجرؤ أن أسترسل فى ألم الذكرى ونشوتها،

إنى عببت مرة من ذلك الألم الأقدس،

فكيف أبحث عن العالم الخاوى من جديد؟»(*)

وقبل ذلك بسبع سنوات (فى الثالث من نوفمبر ١٨٣٨) كانت تتحدث عن الخسارة نفسها:

(أيها الحلم، أين أنت الآن؟

قد مرت سنون طويلة،

مذ رأيت للمرة الأخيرة،

ذلك النور يخبو من جبينك الملائكى»(**).

ووصفها الذى صاغته فى الشكل الجوندالى فى «حلم جليندن»، فى الخامس والعشرين من مايو من العام نفسه، وصف مباشر لا لبس فيه:

«بينما أرقب من هذا السجن الموحش،

محجوبة عن الفرح والهواء العطوف،

هبطت السماء فى رؤيا،

وعلمت روحى أن تعمل وتتحمل»(***).

(*) المرجع السابق ص٨.

(**) المرجع السابق ص٩٧.

(***) المرجع السابق ص٨٥.

ولكنها لا تستطيع أن تمنع روحها عن رحلاتها المنتشية، وإن كان نقصانها عذابًا لها:

«أواه ! ما أقسى الصدود ، ما أعمق الألم

عندما تبدأ الأذن تسمع ؛ وتبدأ العين ترى ،

عندما يبدأ النبض يرتعش ، والعقل يفكر من جديد ،

والروح تحس الجسد ، والجسد يحس القيد

لكننى لا أريد أن أفقد لذعة ، لا أرغب فى نقص من العذاب . . .»[١] .

وربما طافت بها الرؤيا نهاراً:

«أحسب أنفاسى نفسها ،

ملأى بشرر مقدس ،

وكل فراش الشوك ،

مكللاً بذلك النور السماوى !»[٢]

وربما اشتاقت إليه بالليل:

«نعم يا خيال ، تعال يا حبيبى الجنى !

وبرقة قَبِّل هذين الخدين المرتعشين ،

وانحن على فراشى الموحش ،

وهات الراحة ، والنعيم»[٣] .

---

(١) المرجع نفسه، ص٦٦.

(٢) المرجع نفسه، ص١٩.

(٣) شورتر وهاتفيلد، ص٢١.

وكان صفحة من أشعارها تعلن ذلك الجوع إلى تجربة لها وقوة الامتلاك المطلق، تجربة عرفتها مرة ومازالت تجد مذاقها، ولكنها أصبحت محرومة من تمامها.

«اشتعل أيها المصباح الصغير، تألق في اعتدال وإشراق

صه! هذا حفيف جناح يرف، أحسبه الهواء:

إن الذي أنتظره دائماً يأتيني،

أيتها القدرة الغريبة، إني أثق بقوتك، فثقي بإخلاصي»[1].

والتي عرفت هذه الحقيقة ترى كل فشل دون فشلها في الظفر بها ثانية؛ ولا يكون للدنيا عليها سلطان. ولقد كان الموت يبدو لها من جهة نهاية للعذاب السعيد الذي لم تكن تود أن يخف؛ ومن جهة أخرى إمكاناً لانقلاب فشلها - فرصة لأن تكون «مع» الروح السامي الذي عرفته، «وفيه حقا». فلم تكن تدري هل تخاف الموت على أنه انقطاع أم ترغب فيه على أنه فرصة. ولم تكن تدري من أين يأتي روحها الأليف، أمن السماء أم من الجحيم، ولم تكن تدري هل تعد نشواتها خيراً في نظر الدين المسيحي، ولم تكن تثق أنها تستطيع أن تأخذ وجدها معها حين تغادر هذا العالم «سأحب (هيثكليف الذي لي) بعد، وسآخذه معي، إنه في روحي» هكذا قالت كاثرين، ومع أن من الشطط الزعم بأن هيثكليف لم يكن إلا تجسيداً لرؤيا إميلي من وجهتها الشريرة، فمما لا شك فيه كثيراً ما بدا لها كذلك في أثناء كتابتها للرواية، وأن عاطفة كاثرين نحو رجل كانت - من هذا الوجه - تعبيراً عن عاطفة إميلي نحو طيفها المطلق. «هيثكليف يا حبيبي! ينبغي ألا تكون ساخطاً الآن - بالله تعال إلي يا هيثكليف».

إن الرواية والقصائد شيء واحد. وكلاهما كان يضعف في الفترات التي تهمد فيها العبقرية؛ وتصبح الموهبة لازمة لسد الثغرة. فإن إميلي لم تكن تملك موهبة مثقفة؛

---

(١) المرجع السابق، ص٥٢.

تدعوها فتلبى دائمًا. لقد كان من الممكن أن تكتب «قصة غريبة خالية من الفن». ولكنها كانت إذا سيطرت الميزة الكامنة على نبراتها ومداتها – تملك قدرة عجيبة على تحويل وزن عادى إلى هجوم مجنح لكتاب الروح. ولأنها كانت حرة من الدعاية؛ وكانت تستطيع أن تسمح لامرأة ثارت عاطفتها مع حبيبها أن تبقى (بين أصابعها المتشبثة جانبًا من الخصلات التى كانت تقبض عليها)؛ ولأنها كانت تكتب – حين تحسن الكتابة – على مستوى رؤياها، بلا ارتباك ولا خوف – لهذا وذاك خلفت رواية لا يمكن أن تموت. لا يمكن أن تموت، لا لخلوها من الأخطاء بل لأنها قد سمت فوق أخطائها. فهى لا تخاطب الفعل بل الإدراك، وليست مناقشة بل سحراً. وهى كالقصائد ليست نقداً لهذه الحياة بل ترسمًا للحياة الأخرى، وكصاحبتها لا يمكن أن تقارن. لقد كتبت شارلوت إلى المستر وليمز حين حاول جاهداً أن يفسر هيثكليف بنشأته التعسة: (شر مافى الأمر أن شيئًا من روحه يبدو ذائعًا خلال كل القصة التى يظهر فيها، فهو يسكن كل مرج وواد، ويشير فى كل شجرة حور فوق الأعالى، وهذه هى الوحدة المعجزة فى الكتاب، إنه ممتلك بهيثكليف الذى كان «فى» روح إميلى.

توماس هاردي

من كتاب : Reflections in a Mirror 1st Series

لا غرابة مطلقًا فى أن اللورد دافيد سيسل قد كتب كتابًا متزنًا وجميلاً عن هاردى الروائى. فتجنبه للشطحات والحذلقة، وتركيزه على موضوعه، واهتمامه بأن يتبين ما كان يرمى إليه هاردى،. لا بأن يقول ما يعتقد أن هاردى كان ينبغى أن يرمى إليه – كل ذلك يتفق مع الفضائل المعروفة عن اللورد دافيد سيسل. ولهذه الفضائل سيعيش كتابه بوصفه نقداً. وفى هذا الكتاب فضيلة أخرى لعلها لا تكون لافتة للنظر بعد عشرين سنة، ولكنها كانت من الندرة منذ ثلاث سنوات أو أربع بحيث لا تزال إلى اليوم تعطى الكتاب الذى يتصف بها جواً غير عادى من الحرارة والصحة: فضيلة نقد الكتاب على أنه كتاب، والرواية على أنها رواية؛ والأسلوب على أنه أسلوب والرفض الثابت لأن تجعل النقد الأدبى منبراً للمناقشات الاجتماعية. يقول اللورد دافيد: «لقد نبتت نابتة من النقاد يحكمون على الكتاب بمدى تعبيره عن عقلية عصره حسب فهمهم. هؤلاء القوم يلومون تشارلس لام على أنه كان يكتب فى لغة غير عصرية على حد تعبيرهم. وينعون على روايات وولف أنها لا تقدم رأيًا ما عن دلالة التغيرات الاجتماعية الحديثة». والحق أن هذه النابتة من النقاد قد بدأت تنسل من صفوف الطليعة المستهلكة لتغير رداءها، ولكن تأثيرها ممتد بين كتاب إعلانات الناشرين الذين لا يزالون يقرظون ترجمة لورد سورث مثلا من أجل الضوء الذى تلقيه على مشكلات روسيا الحديثة عن طريق الثورة الفرنسية. إن اللورد دافيد لا ينتمى إلى هذه النابتة من النقاد، وصلابته فى نقض آرائهم لن تعنى كثيراً بالنسبة إلى عصر قادم سوف ينعم بنسيان أنهم وجدوا مرة، ولكنها تشجع الآن على الأمل فى أنهم سيختفون من الوجود قبل أن يمر وقت طويل.

وهى كذلك مما يؤهله للكتابة عن هاردى. فالناقد الاجتماعى للفن، وإن كانت الحداثة هى كل ما يدعيه، لا يكاد يختلف عن رعايا الملكة فكتوريا الصارمين، الذين كانت أحكامهم على الشعر والروايات متأثرة دائمًا بما كان يسمى عندئذ «مشكلات»، وكان هاردى نفسه حين يضعف وتغريه رغبة فى العصرية بأن يخرج عن مجاله، يقحم نفسه أحيانًا فى «مشكلة» فلا يوفق. وربما أدرك ناقد اجتماعى عدم توفيقه، ففسر ذلك

بأن المشكلة كانت «قديمة» أو «غير واقعية» - أى بأنها كانت طرفة من طرف العصر الفكتورى، جديرة بالاختصار لأنها فكتورية - وغاب عنه أن «المشكلة» (بتعبير العصر الفكتورى) أو «الظرف الاجتماعى» (بتعبيرنا) موضوع مقبول فى الفن ككل شىء آخر، إذا أثارت حساسية الفنان، وأيقظت عاطفته الجمالية - لا بغير ذلك. فلا «المشكلات» ولا الظروف الاجتماعية ولا الأخلاق ولا الحراثون الفقراء ولا السيدات النبيلات - لا شىء من ذلك بمستبعد من الفن، ولكنها كذلك لا تطلب لنفسها.

فالسيدات النبيلات لم يشعلن أعماق خيال هاردى، ولهذا السبب - لا لأن السيدات النبيلات موضوع غير مناسب للفن - أخطأ هاردى شخصياً حين اختارهن موضوعاً له. ولهذا السبب نفسه تخبط جالسورذى كذلك حين كتب فى أعماله الأخيرة عن الشباب وغنادير المجتمع. لقد كان قادراً على ملاحظتهم، وكان - على خلاف هاردى فى الصالونات الكبيرة - قادراً على أن يلتقط إيقاع حديثهم ولو ببعض التكلف، بل كان يستطيع بين الحين والحين أن يشاركهم الشعور، ولكن نبض خياله لم يكن يتفق معهم، وتعاطفه وإياهم، وإن كان صادقًا فى حدود الفهم العقلى، لم يكن يفيض فجأة عن تلك الحدود، ويروى معرفته بالشعر. وليس من العسير أن نتصور أن جالسورذى كان يذهب إلى حفلات الكوكتيل ومعه - أو على الأقل فى عقله - مفكرة، مثلما كان هاردى يتعشى فى منازل العلية ليتعلم، بعد أن تقدم به العمر، كيف كانت الليدى مابلا تمشى وتتكلم. على أنهما لم يكونا متماثلين تماماً، فقد كانت فى هاردى من هذه الناحية - كغيرها - سذاجة تجعل جولاته خارج ميدانه أفدح خسارة وأقل تكلفًا من جولات جالسورذى. لقد كانت الحال مع هاردى أشبه بحال طفل يتعب نفسه تعباً لا مزيد عليه، ليجلب عشبة لا تنفع، حاسباً إياها زهرة عجيبة تسر وتعجب من تقدم إليه.

استمع إلى تصوره لحديث فتاة صغيرة تظهر فى المجتمع لأول مرة، فى حفلة لندنية أنيقة:

«ظهرت صديقة شابة لبيرستون، وهى الليدى مابيلا بترميد، فى سحابة من الحرير الموصلى، كانت الليدى مابيلا فتاة عاطفية دافئة القلب، تضحك من لطافة أنها تحيا.

سألته عن وجهته، وأجابها أنه يبحث عن مسز باينافون فقالت الليدى مابيلا: وإننى أعرفها حق المعرفة. يالها من مسكينة. إنها شديدة الحزن، فقد فقدت زوجها. حقاً إن ذلك كان منذ عهد بعيد. ينبغى ألا تتزوج النساء فيتعرضن لمثل هذه الكوارث. لن أفعل ذلك أبداً. إننى مصممة ألا أعرض نفسى لمثل هذا الخطر. أتحسبنى سوف أفعل؟، قال بيرستون بجفاء:، لا، أبداً، قالت: كم يسرنى هذا، ولكن مابيلا لم تكن شديدة الارتياح لجوابه. وإن ردت عليه مازحة، وأضافت: وأحياناً أفكر أنى سأفعل. لمحض اللعب!»(*).

ويعلق اللورد دافيد على ذلك بقوله: «هذه هى حياة المجتمع كما كانت تتخيلها الآنسة ديزى آشفورد. فالليدى مابيلا (زائرة شابة)، ولكنه أصبح نقداً من أن يقنع بهذا المأخذ، أو بترديد ما هو ظاهر وما قيل من قبل مرات كثيرة من أن هاردى لم يكن يستطيع أن يعطى انطباعاً دقيقاً من حوار الأرستقراطية فى العصر الفكتورى. فهو يبين كيف أغرى هاردى بالخروج عن مجاله، مع أنه لا بد كان يعرف خطورة هذه الرحلة – وقد كانت الفقرة جديرة بالاقتباس لهذا السبب – وهو هنا ينقد كدأبه برؤية الموضوع من وجهة نظر هاردى:

«يمكننا أن نرى لماذا اختيار هاردى أن يكتب عنهن. لقد كان مثل هؤلاء الناس هم سكان البيوت الكبيرة فى ريف وسكس، وكانت هذه البيوت تجتذب خياله اجتذاباً حقيقياً، ذلك الخيال الذى كان كما نعرفه حساساً لسحر القدم والجمال. وقد أراد أن يجسم استجابته لها فى قصص، فكتب قصصاً عن ساكنيها».

ويمكن أن يضاف إلى هذا السبب أسباب أخرى جائزة. لقد كان من نواحى الضعف فى هاردى شدة اهتمامه بالنقد سواء أكان له أم عليه. وفى مراسلاته الأولى مع بيت ماكميلان أمثلة من استشهاده استشهاداً يثير العطف بما كانت تكتبه المجلات الأسبوعية ليدعم بذلك قضيته، وفى آخر حياته عندما كان يستطيع أن يهز كتفيه اعتماداً على تجاربه وعلى شهرته الضخمة، كان لا يزال يجرح ويستثار إلى الدفاع

(*) النص الذى يورده اللورد دافيد يختلف اختلافاً كبيراً عن نص الطبعة النهائية.

المرير عن نفسه لكلمة تنشر فيها سوء فهم لشعره. وكان يتمم هذا التواضع - أو إن شئت: هذه الحاجة إلى الثقة بالنفس - استعداد غير عادى فيه لاحترام رأى أولئك الذين كان يشعر أن لهم نوعًا من الحق في التدخل في عمله. والنقد العدواني أو السلبي قلما ينفع الفنان نفسه - وإن كان جيداً وقائمًا على أسس سليمة ما دام غير شخصي. فممارسة الفن كشف للذات فيه من التوحد والخطر والرقة ما يجعل النقد من الخارج قليل الجدوى على الفنان - وإن أفاد العالم - إلا أن يشجعه على مزيد من الإحسان فيما أحسنه فعلاً. والكتابة - أو الكتابة الشعرية سواء أكانت نظمًا أم نثرًا - هي فتح جرح يجب أن يلمس بحب، وإلا فإن الفنان ينكمش للمسه الذى قد يؤلم ولكنه لا يطب. لهذا فإن استفادته أحيانًا حتى من النقد الخارجي إذا كان مكتوبًا بسماحة بصيرة وحدس لأغراضه، لا تنفى اعتماده الكبير على حكم شخص أو شخصين يحبهما، ويعرفان - لحبهما له - كيف يظل الطفل حيًا فى «الرجل العظيم»، وكم كان قليل الزهو شديد القلق وهو يقدم على هذه التجربة التى أغضبت ناقداً، ولماذا نجح أو فشل على حسب تقديره، وما هى القيمة الراسخة فى أعماقه على الرغم مما يبديه من تحد.

وهكذا كانت حساسية هاردى، ولكنها كانت مقرونة ببساطة عجيبة. إن الهواة وحدهم - ونحن لا نستعمل الكلمة هنا للتحقير بل للتمييز، فقد وُجِدَ هواة عظام - هم الذين يتضجرون من استخدامهم، أو يعجزون عن قبول الاستخدام. وقد استطاعت السيدة فيرجينيا وولف أن تساير ما تتطلبه الصحافة، وحين دعى اللورد سيسل لإلقاء محاضرات كلارك التذكارية أخرج هذا الكتاب عن هاردى، وهو نقد من الطراز الأول موجه إلى جمهور خاص. فكلاهما كان صانعًا ولم يخجل من صنعته - وحق لهما ألا يخجلا - بل لعلهما كانا فخورين لقدرتهما إذ يقبلان شروطًا قد يعتبرها الهاوى قيوداً لا تحتمل على السمو فوق هذه الشروط. ويبدو أن هاردى كان يرى نفسه صانعاً مستخدمًا، حتى هو يكتب رواياته. فإذا قال ناشر إن فصلا ما مسرف فى الطول اختصره، وإذا سأله رئيس تحرير مجلة أن يغير خاتمة قصة - وإن كانت «عودة الغريب» الشامخة. وكان شديد الاهتمام بها - غيَّرها، ولعله كان إذا رأى من الضرورى أن يبرر تسامحه احتج بأنه لو سئل أحد فنانى عصر النهضة من راعيه أن

يضيف بقرة إلى مقدمة الصورة لأضافها، ولو سئل نحات من بوكهامبتون أن ينحت شاهد قبر بطريقة معينة لما امتنع. وعندما رفضت قصة «الرجل الفقير والسيدة»، وطلب منه قصة أكثر تعقيداً، استجاب بتقديم «حلول عسيرة» تلك التى كانت أشبه بغابة من التعقيد القصصى. وليس من المستبعد أن السيدات النبيلات كن إلى حد ما محاولة من صانع أمين لتقديم ما يطلبه السوق. وما كان يمكن أن يعد عند فنان داع بنفسه تضحية بالأمانة، كان عند هاردى فى كثير من الأحيان دليلاً على الأمانة. قد تكون هذه أسبابًا خارجية معقولة لانسلاله مرات كثيرة إلى المجتمع الراقى – أعنى أنه كان يحاول بصبر أن يفعل ما يطلب منه، أو أن رغبته كانت تجنح أحيانًا إلى توسيع مجال شخصياته، إذ كان فيه من الشاعرية المشتعلة ما يجعل من المستحيل عليه أن يلزم الحذر مثل چين أوستن. إنك إذا ألححت فى امتداح رجل لأنه يجيد تصوير حلابات اللبن فسوف يحن إلى الكتابة عن الأميرات. وبعد هذا كله يبقى السبب الذى جاء به اللورد دافيد أصدق الأسباب لأنه هو السبب النابع من الدافع الجمالى. لقد كتب هاردى عن السيدات النبيلات لأن منازلهن ألهبت خياله طفلاً ورجلاً. هذا تفسير من أكثر التفسيرات النقدية إقناعًا، لأنه يوجه ضوء الكاتب نفسه إلى عيب، وبذلك يكشف العيب دون أن ينتقص من عبقرية الفنان.

ومع أن هذه المسألة – مسألة «سيدات هاردى النبيلات» – صغيرة وقليلة الأهمية نسبياً، فهى قيمة فى دلالتها على ما يتحلى به اللورد دافيد من عطف وبصيرة، وهو لا يقول فى كلمات معدودة محدودة إن عيوب هاردى ناتجة عن محاسنه، وإن كلتيهما يجب أن تعتبرا متكاملتين إذا أريد فهم رواياته، ولكن هذا هو ما يخلص به المرء من المحاضرات، التى تعطى مجتمعة ما لا نسميه رسماً تخطيطياً بل صورة لعبقرية الرجل، إن جاز أن نستعمل هذه العبارة فى الحديث عن مقالة لا تقصد إلى فن السيرة – هذا على الرغم من أن المحاضرات تتناول هاردى تناولاً منظماً فتبين مجاله وحدود هذا المجال، وطبيعة فنه، وقوته وضعفه وأسلوبه.

وقد خلص الناس من عادة النظر إلى هاردى على أنه خشن ومتمرد على الدين، ولكن هناك عاثورين فى طريق من يريدون فهم رواياته ككل: عاثور الإفراد فى التركيب،

أى محاولة تكوين مذهب فلسفى من الاندفاعات التأملية المتناقضة فى كثير من الأحيان؛ وعاثور الغفلة عن مقدار ما فى رواياته من الشعر، الذين يمكن أن تضيع دلالته كلها عند من يتشبثون بالعقلية والطبيعية وترتيب النتائج على المقدمات.

وقد طالما ألح هاردى نفسه على النقطة الأولى، «ليس لى فلسفة، إنما هو ما وصفته مرات كثيرة بأنه حشد مختلط من الانطباعات، التى تشبه انطباعات طفل حائر العقل أمام عرض لأحد الهواة». وهو يقول فى رسالة بعث بها إلى المستر ألفرد فويز حوالى هذه الفترة نفسها، أى فى أواخر سنة ١٩٢٠:

«لعل خيالى قد جمح بى فى كثير من الأحيان، ولكن رأيى الهادئ – بقدر ما يمكننى القول إن لى رأياً محدداً – عن علة الأشياء، هو... أن هذه العلة ليست مع الأخلاق ولا ضد الأخلاق، ولكنها لا شأن لها بالأخلاق فقد قلت عنها إنها خالية من الحب والكره، لا تعرف الخير ولا الشر».

وبين هذا القول – كما أشار – والقول بأن القوة الكامنة خلف الكون قوة شريرة، بون بعيد. ولعل هناك أناساً قليلين يحسبون أن هاردى قد اعتقد هذا القول باطراد، ولكن قد يكون ثمة عدد أكبر من الناس يرون أن هاردى على غموض تفكيره لم يعتقد بإله، ويقفزون من ذلك إلى استنتاج أنه كان عقلياً صارما، ومادياً فجا، ليس لعقله قرار روحى بله مسيحياً. واعتقاد هذا الرأى معناه النظر إلى هاردى مقلوباً. فلو كان صحيحاً لما بدأ يكتب رواياته.

وقد كتب هاردى: «إننى لم أفهم قط كيف يمكن أن يكون امرؤ ما ملحداً إلا على معنى عدم الإيمان بإله قبلى، ذى صورة تشبه صورة البشر، متقد الوجه مستبد، يستشيط غضباً لأقل بادرة... إن هناك خمسين معنى ترتبط بكلمة «الله» فى هذه الأيام، والمعنى الوحيد المعقول هو أنه علة الأشياء، مهما تكن هذه العلة. ومن ثم لا يمكن أن يكون مفكر حديث ملحداً بالمعنى الحديث...».

كما أن مسز هاردى سجلت فى السيرة التى كتبتها عنه – كما فعلت مراراً فى غيرها – كلمة هاردى الوحيدة التى تكشف هذا الأمر بعمق. لقد قال إن النقاد سموه لا أدرياً،

وملحداً ولا أخلاقياً، إلى كثير من الأسماء الأخرى، ولكنهم لم يفكروا قط فى تسميته الاسم الذى كان أقرب إلى المعقول بكثير: «كنسى»، لا بمعنى فكرى، بل بمقدار سيطرة الغرائز والانفعالات».

هذه الكلمة «كنسى» رائعة فى صدق دلالتها. وإذا ضممناها إلى فقرتين من كلام اللورد دافيد سيسل فإننا نقترب جداً من حقيقة هاردى فى هذه الناحية.

«كان هاردى ككثير من القرويين مستعداً دائماً لإظهار تذمره من القسيس: ولكنه كان على الجملة يشعر بأن خسارة السعادة الإنسانية من التفسير العلى الحديث للحياة ترجح مكاسبها بكثير.

«ألا أنتسب إلى هذه الزمرة المؤمنة المستبشرة،

أن تبدو لى العقائد التى يتمسك بها رفاقى خيالات،

أن أرى أرضهم المشرقة ضباب سراب،

ذاك مصير غريب».

وقد كانت ضباب سراب عند هاردى؛ لم يكن غائباً عنه، بل كان يشعر به من حوله. ومع أن هاردى كان بطبعه مرحاً يحب العزف على الكمان والرقص والتطريب، فقد نظر إلى الحياة نظرة مأسوية لأن عقله حين انتزع منه إيمانه الموروث لم يبد له منه شيئاً آخر، ولو كان نوعاً من عدم المبالاة الذى يخفف وقع الأشياء، بل تركه راغباً بوجدانه، فى عاطفة أشبه بالعاطفة البنوية، نحو ما كان عقله يحرمه. واللورد داڤيد يزيد أبعاد هذه الحقيقة حين يقول:

«إن النغمة المميزة فى كل السلم الوجدانى عند هاردى، النغمة التى تكون ما يشبه تياراً تحتياً لمناظر المرح ومناظر المأساة عنده على السواء، هى الحنين إلى عالم إن لم تكن السعادة ممكنة فيه حقاً، فإن الناس لا يزالون يعيشون تحت وهم أنها ممكنة.

حنين يبدو رقيقًا فى «تحت شجرة الغابة الخضراء»، غنائيًا فى «سكان الغابة»، رومانتيكيًا فى «صاحب النفير»، مرًا فى «جود»، ويتردد صداه الملازم فى كل عمل من أعماله».

اكتشف التوتر الخاص أو الاطمئنان الخاص فى عمل فنى، تفتح الباب للاستمتاع به ونقده. والحنين هو توتر هاردى، واطمئنانه هو شعور بالزمن، مستقل عن الشعور بالحداثة.

وعلى هدى هذه النظرة يصبح كثير مما يبدو متناقضًا فى الروايات، واضحًا غير محتاج إلى تفسير. وعندما نتذكر أيضًا ظروف الكتابة الروائية فى العصر الفكتورى، وعقلية الجمهور الذى كانت توجه إليه، فإن ما فى كتابات هاردى من التفاوت - كالتقابل بين «بعيداً عن الحشد المجنون» و«يد إيثلبرتا» التى تلتها - لا يعود لغزًا. ولو كان هاردى ككثير من معاصريه عقلانيًا منافحًا عن مذهبه، ولو كان فى عدم إيمانه فخورًا أو فرحًا أو متحمسًا لأداء رسالته، لكانت كتبه على نسق واحد من الحرارة المشتعلة وإن لحقها الجفاف. ولو كان قراء الروايات فى العصر الفكتورى أكثر تحررًا من مزاعم الفرق - وهى غير الأفكار الأخلاقية - أو كان هاردى أقل تواضعًا وحرصًا على مجاراة مطالب الناشرين ورؤساء التحرير فى أيامه بوصفه كاتبًا محترفًا، لما تحول بهذه الكثرة ولا بهذه النتائج الخاسرة عن طريقه التراجيدى الشعرى لينغمس فى مضايقات المجتمع الراقى، بل المجتمع بوصفه مجتمعًا. يقول اللورد دافيد: «إن صراع الإنسان بوصفه ذا خلق سياسى أو اجتماعى يبدو بالنسبة إلى الزاوية المخيفة التى يطل منها هاردى على الكائن البشرى، أتفه من أن يشعل شرارة الخلق عنده». على أن هاردى كان أحيانًا يحدث نفسه بأنه روائى معاصر على كل حال، وأنه عاجز عن أن يدعى مقام الآلهة أو غير راغب فى ذلك، ومن ثم يتخلى عن زاويته الطبيعية ويضع نظارة المناقشات الاجتماعية التى لم تكن تناسب نظره. كل هذا صحيح ولكنه ليس أكثر من تفسير لصعوباته، وللشاذ فى عمله. وأهم من ذلك أن تدرس خصائصه التى جعلته عظيمًا ومحببًا: أعنى التوتر المسيطر والاطمئنان المميز.

من أهم واجبات الناقد – ولعله أول واجباته – أن يكشف وينقل متعته بالأعمال الفنية التى هى موضوعه. واستقلال اللورد داڤيد عن بدعة البرود فى النقد، واستعداده لأن يتحدث عن هاردى بحب واحترام، وقدرته على أن يظهر استمتاعه دون أن يتحول إلى صيحات الإعجاب أو يتخلى عن العقل، كل ذلك يملأ كتابه حياة. فمن المستبعد أن يقرأه قارئ ويفوته ما لدى هاردى من إحسان، لتناوله الروايات من الزاوية الخاطئة؛ فإن اللورد داڤيد يلح دائمًا على حقيقتها الأساسية: إنها روايات شاعر بما فى ذلك من حسنات وسيئات. ذلك كان الدافع وراءها، وتلك هى المتعة فيها. على أن اتباعها للتقاليد القصصية التى كانت مألوفة عند فيلدنج وسكوت – تقاليد للترتيب الواضح والتتابع المعقول – قد وضع كاتبها الذى كان شاعراً بمعنى لم يكنه سكوت ولا فيلدنج، أمام مشكلة نادرة الصعوبة بالنسبة للموضوع والشكل. ويصف اللورد داڤيد المشكلة على هذا النحو:

«إن الرواية ترمى إلى إعطاء صوره مقنعة للحياة الواقعة. ولكنها كغيرها من الأعمال الفنية لا تنجح إلا إذا ألفت مادتها فى شكل منتظم. على أن الحياة، الحياة الخصبة غير المتجانسة، أبعد ما تكون عن النظام. كيف – إذن – يفى بواجبيه كليهما؟ كيف يبتكر صورة ترضينا باعتبارها شكلاً، بقدر ما ترضينا باعتبارها موهمة للحياة؟ كيف يوفق بين الشكل والحقيقة».

وقد كانت هذه على التحقيق هى مشكلة هاردى، على أنه من العسير أن نوافق اللورد داڤيد على جميع ملاحظاته عن علاج هاردى لها.

وهو يذكر چين ارستن مشيراً إلى أنها قد وجدت حلاً كاملاً. «فرواياتها بديعة الشكل، ومع ذلك فهى تخلق وهمًا مقنعًا بأنها واقع».

«ولم يكن هاردى كذلك فرؤياه للحياة كانت مؤثرة إلى درجة كافية، ومع أنها لم تكن رؤيا واقعية، فقد كان لها فيض الواقع وحيويته. ولكنه ليدخلها قسراً فى قالب الشكل، ويميل إلى أن يفرض عليها عقدة غير مقنعة على الإطلاق.

فهل صحيح قوله «ليدخلها قسراً فى قالب الشكل»؟ ألا تفترض هذه العبارة فى هاردى مسلكًا علميًا ناقداً نحو المشكلة. أكثر مما يمكننا أن نتوقع منه؟ إن المشكلة كانت قائمة بالنسبة له، كما أنها قائمة بالنسبة إلى جميع الروائيين، وكانت أكثر حدة عنده، ولكنه وإن جاز أنه شعر بها مؤخراً فى أحوال الاسترجاع وامتحان الذات، فمن الراجح أنه كان قليل التأثر بها، بل لعله لم يكن يشعر بها على الإطلاق، بينما كانت رواياته تتشكل فى ذهنه. فكتابة الروايات عملية خالية من التنظيم إلى درجة عجيبة، مثلها مثل عملية الحياة. وليس معنى ذلك أنها بلا خطة، أو أنها تتم كيفما اتفق. أو أنها خالية من العناية بالشكل والنسيج، ولكنها خالية من التنظيم بمعنى أن كل تخطيط وكل عناية بالشكل أو النسيج تخضع لحرارة الوجدان الجمالى عند الفنان، كما أن أدق تنظيم للحياة «ليدخلها قسراً فى قالب الشكل». وإذا كان قصاصاً بطبعه على نحو ما كانت أم إدموند جوس على ما يبدو، أعنى إذا كان رجلا خصب الذهن بالحكايات والأحاديث، لا يستطيع أن يكف عن رواية القصص لنفسه، فإن اختياره للعقدة يكون شديد البعد عن التعمد، فالقصص تتزاحم عليه حتى لتصبح مهمته أن يختار منها واحدة لا يستطيع أن يشعر بها فقط، بل يستطيع أيضًا أن يكتبها. وإذا لم يكن قصاصًا بالسليقة، من ذلك النوع البسيط الذى يخترع الأحاديث، وكان عليه أن يؤلف خرافته، فالأرجح أن يتناول روايته من إحدى نقطتين متباعدتين: فإما أن يبدأ بفكرة، قد لا تعدو فى أول أمرها أن تكون انفعالاً، أو أن يبدأ بحادثة أو عبارة أو حكاية من الحياة الواقعة تلهب شعلة خياله.

وفى جميع هذه الحالات يكون نمو الرواية من علتها الأولى نمواً مزدوجًا. فالفنان والصانع يسيران جنبًا لجنب. أما القصاص السليقيون – إن صدقنا ما يقولونه – فيكاد الصانع فيهم أحيانًا يبدو لهم عدواً، أو مؤدبًا يعرفون أن رعايته لازمة، ولكنهم مغرمون دائمًا بالهرب منه. وأما الكتاب السليقيون إذا اعتبرناهم متميزين عن القصاص السليقيين – فبين الفنان والصانع فيهم تعاون أوثق، ولكن الصانع على كل حال لا «يرفض عقدة» على رؤيا الفنان للحياة «ليدخلها قسراً فى قالب الشكل». ومن العسير أن نصدق أن هاردى كان يفكر بهذه الطريقة. فالذى كان يفرض العقدة

عليه – حين لا يفرضه ناشر ولا رئيس تحرير – هو هذه الحقيقة البسيطة: أنه كان يفكر فى مناظر، أى كان يفكر تفكيراً دراميا، ولكنه لم يكن يملك موهبة الانتقال من منظر إلى منظر. كان وجدانه الفنى يدفعه إلى كتابة المناظر التى نبعت فى خياله، لمجرد الاستمتاع بكتابتها، مهما يكن الثمن، ففيها كان يمكنه أن يعمل أهم ما يعنيه عمله. ألا وهو استبانة جوهر الأشياء وتأديته. ولم يكن يشغل نفسه بانسجامها المنطقى، فقد كانت هى حقيقته وهى شعره. فلتدخل إذاً. ولكنه لم يكن موفقًا فى انتقالاته. كانت فكرته موجودة، وكانت تثير حماسته؛ وكانت هناك بعض المناظر تتحرق شوقًا إلى أن تكتب؛ وفوق ذلك كله، أو فى ذلك كله، كان الحنين إلى أوهام ضاعت، والشعور بأن الإنسان شبح صغير فى منظر الزمن الشائع، والفرح المتوثب بالحب والرقص والغناء والرفقة الطيبة، يصطدم دائمًا بيقينه المحسور أنه إذا كانت الأفراح كثيرة فالسعادة وراء منال الإنسان الذى انجاب عنه الوهم. كانت هذه مجتمعة هى كتابه. ولكن المناظر – تلك المناظر التى كانت تحرقه – لابد أن توصل، وعند عملية الوصل كان ينظر خارج نفسه ملتمسًا العون، فتعلم من ولكى كولنز دون أن يبالى بأنه كان يكتب كتبًا من نوع مختلف؛ أو كان يشعر بينه وبين نفسه بثقل الفقرات الانتقالية، فيحاول جاهداً أن يبث فيها الحياة، وهذا أفدح. وكانت عقده «المفروضة» محاولة منه لإخفاء الوصلات، أو هكذا تبدو على كل حال، ولن نفهم هاردى حتى نفهم كم كان يمازج عبقريته من الصنعة الجادة. وليس فى مقدورنا أن نعلم كيف كان عقل هاردى يعمل، ولكننا لا نشتط فى الحدس إذا قلنا إن اضطراب بعض العقد عنده كان يرجع إلى أسباب أبسط من تلك التى يعزوه إليها اللورد داشيد.

على أن الاختلاف فى تفسير هذا الأمر لا ينبغى أن يكون موضعًا للإطناب ونحن نتحدث عن كتاب ينفذ إلى خصائص كتابة هاردى بعمق شديد فى مواضع أخرى. وقد قيل إن هاردى كان شاعراً يستخدم الرواية وسيلة للتعبير. والمهم هو أن نبين ما يتخلل عمله بفضله ذلك من قوة وامتياز، ونسأل هل يرجحان العيوب الفنية التى تقابلهما. فهناك سؤالان يتوقف على الجواب عنهما جانب كبير من نظرية الرواية وإمكانيات تطورها: هل ينبغى أن تستعمل وسيلة للتعبير الشعرى؟ وإذ صح ذلك فهل يجب أن

تخترع طريقة فنية جديدة لتأدية الدافع الشعرى، أو يمكن أن يقرن بالقصص المباشر؟ لقد كان الحديث عن روايات هاردى بشىء من السخرية أمراً عادياً منذ وقت غير بعيد. فهى «ميلو درامية»، «عاطفية»، «متكلفة». وكان يقال إن شعره وحده هو الذى يستحق أن يعيش. فإذا أبطل هذا الرأى، وينبغى أن يكون لهذه السلسلة من محاضرات كلارك التذكارية أثر كبير فى إبطاله - فإن الرواية الحديثة ستتبع طريقًا مختلفًا من أساسه عن الطريق الذى يمكن أن تتبعه بغير ذلك.

يقول اللورد داڤيد إن الجو الخيالى الذى يكتب فيه هاردى عن الريف وأموره لا يقلل من «واقعيتها الجوهرية» ويستشهد برأى هاردى نفسه:

«وقد قال هاردى إن الفن الأسمى هو ذلك الذى يغير مظهر ما يصفه، ولكنه لا يفعل ذلك إلا ليبرز حقيقته الجوهرية إبرازًا أتم». وهذه هى القضية. فهل يمكن إبراز الحقيقة الجوهرية لشىء أو رجل أو امرأة فى رواية ذات بناء تقليدى؟ إن الجواب يتوقف على ما نعنيه «بالحقيقة الجوهرية» للشىء. ومن الواضح أن معنى «الواقعية» ومعنى «الحقيقة» فى العبارتين السابقتين مختلفان بل متناقضان. فالكلمة الأولى مرتبطة بأفكار «مشابهة الحياة» و«الصدق على مستوى الملاحظة»؛ والكلمة الثانية تعنى الحقيقة داخل الظواهر ووراء الظواهر. وهذا الاستعمال لكلمة واحدة(*) للدلالة على معنيين سبب من أسباب الارتباك فى النقد الحديث. فكلمتا «الواقع» (reality) و«الواقعية» (realism) لازمتان للدلالة على الحقيقة الجوهرية الكامنة؛ أما «الحقيقة الطبيعية» (natural truth) أو «المذهب الطبيعى» (naturalism) فيمكن استخدامهما على مستوى الملاحظة الحسية. وإذا قبلنا هذا التمييز فإنه من الممكن أن نقول، دون أن نخشى اللبس، إن هاردى أبرز «الواقع الجوهرى» للأشياء بأن غير وعمق مظاهرها على المستوى الطبيعى. فهو لا يقدم صوراً فوتوغرافية بل لوحات، زد على ذلك أنه يتعمد الأسلوب فى لوحاته. فالوصف والحوار على السواء مشبعان بأسلوبه - أسلوب كثير

(*) الكلمة المستعملة فى التعبيرين الإنجليزيين واحدة وهى كلمة reality واللغة العربية تسمح لنا بالتمييز بين المعنيين من أول الأمر بكلمتى «الواقعية» و«الحقيقية» - المترجم.

العقد، شديد الإثارة بمبالغاته العاطفية، شديد الغرابة بشكلياته المفاجئة غير الصارخة، حتى إنه ليشبه فى تأثيره الرقى الشعرية؛ فهو يجعل القارئ كالمأخوذ، وفى هذه الحالة يستطيع هاردى أن يفعل به ما يشاء. فالأسلوب مستخدم - ولا ندرى مبلغ التعمد فى ذلك - ليكسر المقاومة ويزيح الإنكار.

ويمكننا أن نرئ مقدار نجاحه فى تأثيره على اللورد داڤيد نفسه، إذ يلاحظ عيوباً خطيرة فى بناء الفصول الأخيرة من «تس»، حيث نجد - على حد تعبيره - «خيال الروائى المنطلق يجمع به».

«فهو يعيد أليك إلى حياتها متنكراً - بطريقة غير مقنعة - فى ثياب واعظ متجول، ثم يريدنا على أن تصدق أن تس تعود إليه لتحصل على نقود تعول بها أسرتها التى ضربها الفقر، مع أنه كان أيسر عليها أن تحصل على المال من أقارب أبجيل. وأخيراً يرجع أنجيل، نادماً على قسوته، مستعداً لأن يغفر لها، فتهرب معه، ولكنها تستفيد من اللحظات القليلة الباقية قبل رحيلها لتقتل أليك بسكين فطور، وتكون نتيجة ذلك أن يقبض عليها بعد قليل، وتشنق فى ونشستر. هذا القسم الأخير من الكتاب يبلغ من قوة خياله أنه يهزنا هزاً فى القراءة الأولى، ولكننا إذا عدنا إلى تصفحه بهدوء بدأ إيماننا يتزعزع. فلأى سبب تقتل تس أليك إذا ...».

ولكن هذا السؤال قد فات أوانه! ومن الاتفاق أن له جواباً عند قارئ تس الذى يخالف فى هذه النقطة. ذلك الجواب هو أن تس (التى كانت تعرف حنين هاردى إلى الأوهام الضائعة) رغبت أن تقتل لتحقق الحياة التى حرمت منها. ولكن الجواب عن هذا السؤال ليس هو المهم. إنما المهم هو أن هاردى قد فوت علينا توجيهه. فهذه الفقرة «تهزنا هزاً فى القراءة الأولى». أليس هاردى قد حقق غرضه، وهو أن يكتب بقوة وشاعرية ترفعان الإنكار، وتكسران المقاومة، فتبرز «الحقيقة الجوهرية»؟ فالأمر المستبعد الذى يصدع التوهم هو عيب عنده، لأن قدميه على الأرض على كل حال، ويجب أن يقبل قوانين الأرض. ولكن الأمر المستبعد - إذا صح أنه كذلك - الذى لا يشعر به القارئ إلا إذا عاد يحلل وهو بعيد عن سحر الشاعرية، وعندئذ يكتشفه -

الأمر المستبعد الذى هذه صفته أحرى ولا شك بأن يعد صعـوبة سما الكاتب فوقها، منه بأن يعد عيباً.

وكانت قدرة هاردى الغريبة على تأدية الحقيقة الجوهرية للشىء بقوة قصصه، والروعة الوحشية غير المترددة فى عباراته، التى كان يستطيع أن يجعلها تضىء فى إطار شكلى - كانت هذه القدرة الغريبة تتنازل كل شىء. فلم يكن يستطيع بواسطتها أن يظهر الجوهر الروحى لرجل أو امرأة فقط، بل كان ينفذ خلال مظاهر الطبيعة - من غابة أو مرج، أو ظلام أو إشراق. وكان يُشعِر قارئه بوقع الجمال نفسه أو البراءة نفسها حين يبدو (حسب تقاليد القصص العادى) أنه مشغول بوصف وجه جميل. ويبين اللورد داڤيد أن «توماشين» فى «عودة الغريب» رقيقة مخلصة خجول «كأنما هى بطلة فى رويات ويڤرلى، ولكن هؤلاء لاطعم لهن، أما هى فبخلاف ذلك»: فقوته الشعرية تمكنه من أن ينفث فى شخصيتها ذلك البهاء الرومانتيكى البرىء الذى هو سر جانبيتها. ويستشهد بوصف هاردى، وهو خليق بالنظر:

«وبدا وجه ريفى أشقر حلو أمين، يرقد فى عش من الشعر الكستنى المتموج. كان بين المقبول والجميل...».

لا شىء حتى الآن ينبهر له القارئ، ولا شىء بعد ذلك لفترة وجيزة. ثم تأتى جملة فيها صلابة توشك أن تكون معاظلة، جملة يختص بمثلها هاردى عندما يتجمع خياله ليثب:

«كانت الحمرة القانية فى شفتيها لم تجد وقتًا لتتناقص، وكانت تبدو أشد فى تلك اللحظة لغياب اللون المجاور الأقل دوامًا فى خديها».

يقول القارئ: حقًا لا يمكن أن يكتب ذلك سوى هاردى. فالملاحظة دقيقة وواثقة. ولكن أليست كلمة «تتناقص» صلبة نوعًا؟ أو ليست كلمة «المجاور» حشوا؟ ومع ذلك فإن كلمة «تتناقص» هى الكلمة المناسبة، ولها جلالها الخاص، وكلمة «المجاور» حشو ملهم، فهل هنالك لتبطئ الإيقاع. فالشاعر سيضرب الآن. هذه الجملة قصيرة متوسطة، ثم «الحقيقة الجوهرية»:

«وكانت الشفتان كثيراً ما تنفرجان بغمغمة كلمات. كانت كأنها تنتمى إلى أهزوجة، تحتاج إلى النظر إليها من خلال السجع والانسجام».

«كانت كأنها تنتمى إلى أهزوجة،. هذه هى ثوماسين الكامنة فى مظاهر ثوماسين، ووراء مظاهر ثوماسين.

وحيثما نظرت فى رويات وسكس - إلا حين يخرج عن مجاله تمامًا - فإنك واجد هذه القدرة نفسها. لقد كانت عظمته فى قدرته على أن يروى قصة بطريقة أقل ما يقال عنها إنها معقولة إلى حد لا يجعل المعجب بجين أوستن يخرج عن طوره، وأن يبرز، فى الوقت نفسه، «الحقيقة الجوهرية فى الشىء». لقد قال مرة عن رسم له: «لست أدرى إن كنت أبدو هكذا، ولكن المؤكد أننى أشعر هكذا» وبمثل هذا الصدق تستطيع كل شخصية من الشخصيات العظيمة فى رواياته أن تقول للقارئ:

«لست أدرى إن كنت قد توقعت أن أتصرف هكذا، ولكن المؤكد أننى هكذا».

إيڤـــان تورجنيـــف

مـن كتـاب : Reflections in a Mirror First Series

«كلما امتد بى العمر ازددت تقديراً للجياد التى لا تحرن».

أولئك الذين لا يكفون عن الصياح فى طلب ما هو «متحرك»، بل أحيانًا ما هو «عنيف» فى الحياة والأدب، سيحتقرون هذه الجملة باعتبارها تمجيداً للرجال المستأنسين والجياد المستأنسة. وسيعرفون فيها، ولا شك، تلك النبرات الباردة غير المكترثة، نبرات تورجنيف الذى يحتقرونه أشد الاحتقار لأنهم يتصورونه حصانًا يجر عربة للسيدات، يأوى إلى اصطبل مريح وتقوده أعنة حذرة. أين هو من دستويفسكى العنيف المتحدى، أو تولستوى الذى ترجع معظم أهميته - كما حدثونا أخيراً - إلى أنه وصف فى كتاب يسمى «الحرب والسلام» مشاهد انتصارات ستالين. ومن المفهوم أن أعمال تولستوى ودستويفسكى تحتل مكانًا فى كل مكتبة عصرية، ولكن تورجنيف «قطعة أثرية»، كاتب شعر منثور وقصص حب عن نساء أرستقراطيات - هو بالذات الرجل الذى يتوقع أنصار الحركة فى المنتديات المقفلة أن يكتب: «كلما امتد بى العمر ازددت تقديراً للجياد التى لا تحرن».

ومع ذلك فقد كان تولستوى نفسه هو الذى كتب هذه العبارة، وقد كتبها مثنيًا على تورجنيف، فى خطاب إلى ستراخوف مؤلف سيرة دستويفسكى.

«قرأت كتابك... إن صاحبك يحرك المشاعر ويثير الاهتمام، ولكن المرء لا يستطيع أن يضع على قاعدة تمثال، ليعلم الأجيال، رجلا كان كله صراعًا. لقد عرفت من كتابتك، لأول مرة، كل مدى عقله. وقرأت كتاب بريسنسيه كذلك، ولكن ثمة عيبًا يفسد علمه كله. هناك جياد جميلة، ولكنه إذا كان ثمة جواد سريع يستحق ألف روبل، وبدا منه فجأة أنه يحرن فإنه لا يساوى شيئًا، مهما يكن جميلاً وقويًا. كلما امتد بى العمر ازددت تقديراً للجياد التى لا تحرن. تقول إنك تصالحت مع تورجنيف. وأنا أيضًا أصبحت أحبه كثيراً. والعجيب أننى أحبه لهذا السبب بالذات: إنه ليس حرونًا بل يمضى إلى مقصده - لا كالجواد السريع الذى لا يبلغ المرء آخر رحلته، بل قد يطرحه فى قناة.

ولكن بريسنسيه ودستويفسكى كليهما حرونان. ولهذا فإن كل علم الأول وكل حكمة الثانى وحرارة قلبه تذهب هباء. سيعيش تورجنيف بعد دستويفسكى، لا لصفاته الفنية بل لأنه ليس حروناً».

والفقرة كلها – ونحن مدينون بها ومع كثير غيرها إلى «حياة تولستوى» لإيلمر مود – جديرة بأن يدرسها كل من يرغب فى فهم طبيعة عبقرية تورجنيف واستقلالها.

ولأسباب لا تخفى ساءت شهرة تورجنيف، أو لقى ما هو شر من ذلك، أعنى الإهمال. وحتى البدعة الجديدة فى الجرى وراء كل شىء روسى لم تكد تؤدى إلى الهمس باسمه، إلى أن أعيد تمثيل مسرحيته «شهر فى الريف» على مسرح سان چيمس. فقد كان قليلاً ما يحرن، قليلاً ما يلفت النظر، وكانت نفسه شديدة الاعتدال والصبر، بحيث لم يعط كتاب الأعمدة موضوعاً سهلاً لتعليقاتهم. إنه – باختصار – لم يكن ذا قيمة إعلانية». وقد كان ذلك صحيحاً لا بالنسبة إلى إنجلترا وحدها، ولا بالنسبة إلى الوقت الحاضر فحسب. فتورجنيف لم يصل إلى الأغلبية بيسر قط. وقد كان تقديره دائماً – تقديره على أسس صحيحة – دليلاً على ذوق مميز مهذب، خال من الفظاظة قبل كل شىء. وقد قال چوزيف كونراد: «إن كل صفحة فى كتاباته شاهد على خلو الرجل خلواً تاماً مقدراً من بلادة الحس». وقد كان الهجوم عليه فى بلاده مضاعفاً لأنه فقد الأوتوقراطية إذ كان أرستقراطياً، وأبى أن يشاطر أصحاب العنف كراهيتهم إذا كان حرى العقل. وقد قال كونراد، إن تورجنيف الجليل تحل عليه لعنة.

«ألا ترى أن كل موهبة قد أفيضت على مهده: كمال العقل وأعمق الحساسية؛ وأوضح البصيرة وأسرع الاستجابة... حس لا يخطئ الدال والجوهرى فى حياة الرجال والنساء. ذهن كأصفى ما يكون الذهن، وقلب كأدفا ما يكون القلب، وعطف كأوسع ما يكون العطف... إن هذا يكفى للقضاء على آمال أى كاتب. فأنت تعرف جيداً ياعزيزى إدوارد أنك لو جئت بأنتينوس نفسه ووضعته فى حانوت فى المعرض العالمى وظللت تصرخ معلناً أن نفسه كاملة كجسمه فلن تظفر بواحد فى المائة من الحشد الذى يتدافع على الباب المجاور ليحظى بنظرة إلى البلبل ذى الرأسين، أو إلى عملاق تافه

يبتسم وسط حلقه عنق حصان»: هذه كلمات مرة – وقد يتساءل المرء ماذا دعا كونراد إلى كتابتها، وفيها كما فى كل الكلمات المرة جانب من مخالفة الحقيقة. «فالحشد» لا ينصرف دائماً عن أنتيفوس إلى العملاق التافه. ومن النقائض السعيدة أنه وإن عمى الحشد أو أعمى، فإن خلفه لا يعمى آخر الأمر. على أنه من الحق – وإن قاله كونراد بحرارة مفرطة، وتورجنيف دليل على ذلك – أن العبقرية التى أخص صفاتها كمال العقل والسماحة والاتزان تعانى فترات طويلة من الإهمال، وتقوم فيها قدرة أشد إثارة – كقدرة تولستوى أو دستويفسكى مثلا – باستخدام البلبل ذى الرأسين بنجاح فى لعبهما. «دستويفسكى المتشنج المرعب وتورجنيف الجليل» – هكذا يكتب كونراد. ويعلم الله أن دستويفسكى كانت له فضائل أخرى، ولكن الحشد يدفع قرشه دائماً ليشاهد حالة تشنجية، وحتى تولستوى ذهب ليتفرج على إعدام رجل تحت المقصلة. لقد كان على تورجنيف الجليل أن ينتظر اهتمام الناس به، فالجلال – مهما يكن المعنى الذى تستعمل فيه هذ الكلمة – ليس فضيلة تعلن عن نفسها.

بأى معنى استعمل كونراد كلمة «جليل»؟ لا أحسبه أراد بها الهدوء أو الرضى عن النفس – من باب أولى – بل على الأرجح الوضوح والشفافية والثورة، فإن الهدوء كان هو ما يتوق إليه تورجنيف لا ما يتمتع به، والثقافية كانت فضيلة عقله الكبرى، كما كانت فضيلة قصصه الكبرى. وكان أكبر ما يمنح عقله الشفافية هو تلك السماحة وذلك العطف الفطرى اللذان كانا يمنعانه من الخطابية فى الأحكام واللذان كان أعداؤه يحسبونهما – خطأ – عدم اكتراث. وكان ما يمنح الشفافية – كما نعرف حتى نحن الذين لا نستطيع أن نقرأه إلا فى الإنجليزية أو الفرنسية – هو إصراره على الشكل، فإن الشكل ليس كما يزعم الجاهلون زينة أو جمد على الزجاج الذى ينفذ منه المعنى ولكنه تنقية للمعنى. ولكن من الخطر أن نؤكد الناحية الشكلية فى موهبة تورجنيف الآن، فإن العالم ينفر من «الأسلوب»، أو كان ينفر منه حتى عهد قريب جداً. وقد انتهى الأمر بالكل إلى أن عد تصنعاً وحلية، ولا وسيلة إلى الحقيقة كما هو فى الواقع. ولم يمض أمد طويل على البدعة التى كانت تدعو إلى الاعتقاد بأن القارئ الذى يغوص فى حصباء نثر تيودور دريزر – مثلاً – إنما يؤدى واجباً نحو الأدب بذلك العمل «المازوكى» الجليل.

وقد كان تورجنيف موضع ريبة إذ بدا أنه يتحرك بسهولة ويمتع صاحبه، والقراء الجادون كانوا يريدون شيئًا من الألم فى مقابل نقودهم؛ وما دام الأدب يعد دواء لا خمر فيها من الشمس والأرض، فمن الراجح أن يتغلب هذا الموقف، الذى يشبه موقف المريض، نحو الأدب. وقد قيل لنا إن تورجنيف مفرط النعومة، مفرط البهاء، مفرط الجاذبية، وإن فيه شبهًا مفرطًا من شوبان أو كورو؛ فكيف يمكن أن يكون مثل هذا الرجل صادقًا؟ يجب ألا نمتدح أسلوبه فيهرع الناس جميعًا – فى اندفاعهم نحو الصدق – إلى الحصباء المدمومة ويبعثروا فلوسهم أمام العملاق المبتسم. ولكن هل الناس حمقى إلى هذا الحد؟ وهل هذه هى قيمتهم ما تزال؟ إن هذا المقال ما كان ليكتب لولا الإيمان بأن تلك القيم آخذة فى التغير. وليس المطلوب أن تسرع المدينة كلها إلى دار الكتب لتطلب «الآباء والأبناء» أو «صور من حياة صياد»، لكن إذا وجد شاب واحد يلتقى قطعة «الريبورتاج» التى كان يتخبط فيها ويتناول بدلاً منها «سيول الربيع» فينطلق من أسره – وكان هذا الشاب بفضل الله كاتبًا – فإن فى هذه الصفحة شيئًا أفضل من حبر الطابع، ووجه جديد فى المرآة(*)!

لكن تبقى بالطبع هذه المسألة: مسألة الصدق. وقد ظهرت فى أواخر حياة تورجيف مدرسة من النقاد، أو بالأحرى مدارس كثيرة، أنكرت ذلك فيه. فقد التهب الشعور السياسى فى روسيا على أيامه، وكانت هناك رقابة شديدة على التعبير عنه، فكان الأدب الخيالى هو المنفذ الوحيد تقريبًا، وحتى هذا كان خطراً. ومن هنا اعتبر أن الكتاب الخياليين الذين يمكنهم أن يؤثروا فى الجمهور فى روسيا وأوروبا عليهم مسئولية غير عادية: وكان هؤلاء يعدون على الأصابع، وكان تورجنيف واحداً منهم.

(*) أثرت فى نفسى مصادفة غريبة محزنة وأنا أصحح هذه المقالة فى ٢٥ فبراير ١٩٤٤. لقد كنت أقرأ هذا الصباح «سأنام ظهراً» لستيفن هاجارد، فتذكرت أنه لقى حتفه فى ٢٥ فبراير ١٩٤٣. وقد نشرت هذه المقالة لأول مرة قبل ذلك بيومين. كان هاجارد فى الثانية والثلاثين. ولا يمكن أن نجد مثلا للجيل الجديد ألمع حساسية منه. ومما يدعو إلى الاطمئنان أن نعلم من رواية كرستوفر هاسال، الذى يكتب عن مكتبة هاجارد، أن أعمال تورجنيف كانت تحظى منه «بمحبة خاصة».

فكان عليه أن يدافع عن قضية هى قضيتى «أنا». ويصف إدوارد جارنت هذه الحالة وصفًا دقيقًا بقوله:

«إن الإنجليزى الذى يدهشه أن تثير صور تورجنيف للحياة الروسية المعاصرة مثل ذلك الغضب المشتعل، وتلك السحب من الدخان اللاذع، يستطيع أن يتخيل مصير كاتب كبير فى أيرلندا. اليوم (١٩١٧) يمضى فى طريقه بحلال ممسكًا الميزان بين الاتحاديين والوطنيين والسين فين وأهل دبلن وأهل بلفاست. فكلما كانت صوره غير متحيزة باعتبارها فنًا، علت الضجة بأن شخصياته «شاذة» ونظراته «محدودة»، وأنه لا يفهم السياسيين ولا النبلاء ولا الفلاحين، وأنه لم يسبر غور كل «حركة»، وأنه يفرض علينا أبطالاً «لا وجود لهم فى الواقع». وخصوم تورجنيف محقون بمعنى أن فنه الجليل الجميل ينفى آلافًا من المظاهر التى كانت تملأ الصحف فى أيامه، كما كانت تملأ أذهان معاصريه».

وهذا القول لا يحتاج إلى مزيد، ولكن مما يستحق الإشارة أن إدوارد جارنت – وهو معلم محبوب وأستاذ من أساتذة النقد وخادم شجاع للأدب لن أنتقص من قدره بكلمة واحدة – قد سمح للفخ أن يمسك بذيل سترته على الأقل.

فقد بلغ من حرصه إلى إثبات أن تورجنيف كان ابنًا للحرية، وتبرئته من عدم الاكتراث، أن أكد الرمز السياسى أو الاجتماعى فى رواياته إلى درجة تكاد تبلغ حد الشطط. وقد وصف تورجنيف نفسه «إيلينا»، بطلة «فى المساء» بأنها «طراز جديد من الحياة الروسية»، ولكن جارنت يقول إنها «تمثل نهضة روسيا الفتاة فى العشر السابعة، وإن تورجنيف «حين صور فجر الحب فى نفس فتاة صغيرة قد استطاع أن يثير فى أذهاننا، إثارة خافتة ولكنها واضحة، فكرة توحيد الأجناس الصقلبية، تلك الفكرة الراسخة – على الرغم من كونها – فى أعماق التفكير الصقلبى». وليس هذا مخالفًا للحقيقة، ولا خارجًا عن الموضوع، فليس شىء مما يوضح موقف فنان من موضوعه خارجًا عن عمل النقد، ولكنه يؤكد تأكيداً خطيراً ناحية واحدة من الحقيقة – ناحية يبدو أن أهميتها تتناقص بالنظر إلى فن تورجنيف على المدى الطويل.

فالشاب من الأجيال التالية لتورجنيف، والذى يذهب اليوم إلى «فى المساء» أو «سيول الربيع» ليفيد سعادة وحكمة، لن يشغل نفسه كثيراً، ولا ينبغى أن يشغل نفسه، بقرب تورجنيف من العدميين أو بعده عنهم. فالشىء المهم فى «إلينا» بعد ثمان وأربعين سنة هو الشىء المهم فى كل إلينا بعد ثمان وأربعين سنة: «روح الفتاة الصغيرة» وليس لشىء آخر من قيمة إلا جسمها والفن الذى خلقها. وقد كانت معرفة تولستوى بأن هذا هو الحق فى شأن قصص الحب، وأن أى رمز إلى أحوال العصر لا يمكن أن يقلل من هذه الحقيقة هى التى دعته إلى رفض الروايات باعتباره رجل أخلاق. وقيمة تورجنيف و«صدقه» يجب أن يقررا آخر الأمر فى ضوء علاقته الشديدة العسر بتولستوى، ولكن دراسة هذه العلاقة يجب أن تترك لمناسبة أخرى. على أننا إذا أخذنا تورجنيف كما هو، لا كما كان تولستوى يحبه أن يكون، فلعل من المهم أن نلاحظ خاصة فيه كان لها خطر أعظم كثيراً من كل أفكار الوحدة الصقلبية التى طافت بخياله فى يوم من الأيام.

وذهب تورجنيف عقب عيد الفصح سنة ١٨٨٠، وكان إذ ذاك فى الثانية والستين لينزل ضيفاً على تولستوى، ونظمت رحلة لصيد الدراج تكريماً له، فتروى إيلمر مود هذه القصة:

«فى غسق اليوم الربيعى وقفت الكونتة بجانبه ينتظران سرب الطيور. وبينما كان يعد بندقيته سألته: لمَ لم تكتب شيئاً منذ زمن طويل؟ فأدار تورجنيف نظره حواليه وقال بصراحته المؤثرة، وهو يبتسم ابتسامة المذنب وهل يسمعنا أحد؟ حسنا، سأخبرك... أنا ما صرفت بالى إلى كتابة شىء إلا وكانت حمى الحب تهزنى! والآن قد مضى ذلك فأنا شيخ لا أحب ولا أكتب». وقد حدث تورجنيف تولستوى أيضاً بالتغير الذى طرأ عليه، وهو الذى كان يجد فى الغراميات جانباً كبيراً من متعة الحياة. قال: «كانت لى قصة غرام منذ أيام قليلة. هل تصدق أنى وجدتها مملة؟، فصاح تولستوى وآه! ليتنى كنت كذلك».

قارن هذا بفقرة من «شهر فى الريف» التى كتبت قبله بسنوات كثيرة، عندما كان الروائى شاباً ما يزال: يقول بيلياف، وهو شاب لم يكد يودع عهد الطلب، إنه لم يزل يتخيل الحب المستجاب سعادة عظيمة. فيجيبه راكيتين وهو رجل فى الثلاثين:

«راكيتين: أدام الله عليك هذا الاعتقاد السار! إننى أومن يا ألكس نيكولايتش بأن الحب بكل أنواعه، سعيداً كان أو غير سعيد، هو مصيبة كبيرة إذا استسلمت له استسلامًا تامًا... انتظر قليلاً! ستعرف أى كراهية مشتعلة تكمن تحت أشد الغرام! ستذكرنى عندما تحن إلى السلام، أشد ما يكون السلام ركوداً وتفاهة، كما يحن الرجل المريض إلى الصحة، عندما تحسد كل رجل حر خلى القلب».

فى هذه النبذة من الحوار المسرحى، وفى حديث تورجنيف مع الكونتة تولستوى يعلن توتر الدافع عنده عن نفسه. فالشخصية تتحدد بخطوط توترها، فهى تضيئها وتدفئها، وبغير التوترات تصبح الشخصية تافهة راكدة؛ ولكن قوامها فى مناطق السلام التى تتضمنها هذه الخطوط. فالشخصية التى ليس لها مناطق سلام بل «كلها صراع»، على حد تعبير تولستوى، تنتج فنًا «فيه عيب يفسده». والشخصية التى فقدت توتراتها المدفئة المنيرة لا تنتج فنًا على الإطلاق. «كانت لى قصة غرام منذ أيام قليلة. هل تصدق أنى وجدتها مملة»؟ لقد كان الأمر يسيراً جداً. إن التوترات هدأت عند تورجنيف، فذهب النور.

ولكن توتراته أثناء شبابه ونضجه كانت من نوع جعله دائمًا بين عبادة النساء، ومعرفة «بالمصيبة الكبيرة» فى الاستسلام للحب استسلامًا تامًا. فالحب العنيف فى رواياته ليس موضوعًا للتحليل كما كان عند ستندال، ولا قوة بدائية تغلب بالزهد كما كان عند تولستوى، بقدر ما هو سحر شامل يخلق فى الرجل أو المرأة شخصية جديدة فوق الشخصية القديمة، بحيث إنه إذا جاء حب فوق حب لم تلغ الشخصية بل تعددت، فناتاليا بتروفنا مثلاً إذ تحب راكيتين بطريقة ثانية وبيليايف الشاب بطريقة ثالثة، لا تصور لنا – فى هذه المسرحية المعبرة عن عطف عميق – على أنها امرأة ملعونة لتقلبها، بل على أنها امرأة تكتسب نوراً وعمقًا من خبرتها المتعددة فى الزمن الواحد. ولك أن تعبر عن ذلك كيفما شئت. لك أن تقول إن الدهان التحتى واللمعة الخارجية يصنعان الصورة مجتمعين لا كلا بمفرده، ولك أن تقول إن بصيرة تورجنيف هى تلك

التى علمها يسوع: البراءة الكامنة فى الإثم، والشباب الكامن فى الشيخوخة والخلود الكامن فى اللحظة – تلك التماثلات الروحية العليا التى تمنعنا أن توجه اتهامًا. وليس بين الروائيين جميعًا من كان يملك هذه البصيرة كما ملكها تورجنيف.

لقد كان بليك يملكها، وكان بودلير يملكها من زاوية أخرى. والحق أنها هى التى تربط تورجنيف بالرمزيين. وكانت تعوزه أحيانًا حين يكتب عن الرجال، ولكنها لم تعوزه قط فى كتابته عن النساء. فهو مفسرهن كما أنه شفيعهن. وطريقته ليست إخفاء الشر ولا الاعتذار عنه، بل النظر النافذ فيه، ومن ثم تجاوزه، غير محاول أن يصور ما يلاحظه فى صورة مثالية (بمعنى أن يزيفه)، الحماقة أو الضلال أو حتى القسوة – يتشبع بالمثال أو المطلق.

«أين لى بالصدق فى التعبير عنك،

أيها الحب الذى يأبى الفساد؟

حبة المسك التى تكمن فى عمق خلودى»!

إن هذه الأبيات من «نشيد» بودلير يمكن أن توضع على رأس أى قصة حب لتورجنيف، وهى صالحة ولا شك أن تصدر بها «شهر فى الريف». إن فى المسرحية سمات من عدم النضج، وفقرات ذات صياغة مسرحية تقليدية، وهى من ثم غير خالية من العيوب كخلو «الحب الأول» من العيوب ولكن المشاهد يمكن أن يرى فى «ناتاليا بتروفنا» صورة تلخص أسلوب تورجنيف، إذا مثل هذا الدور تمثيلا يضىء جوانبه.

«الحب الأول» لتورجنيف

أو طريقة تورجنيف فى كتابه قصة حب

محاضرة «جف إدموندن» التذكارية.
ألقيت فى الجمعية الأدبية الملكية بلندن سنة ١٩٤٧

من كتاب : The Writer and His World

(١)

مما يستحق الملاحظة أن هناك اهتماماً مجدداً بتورجنيف اليوم فى أنحاء العالم الغربى. فتورجنيف يعتبر «قضية اختبارية» من أكثر من وجه. إن حكمنا عليه لا بد أن يكون دليلاً لكثير من أحكامنا الأخرى فى الأدب والحياة. والاعتراف به على أنه أستاذ عظيم معناه إعلان تمسكنا بقيم معينة، تكاد إذا أخذت فى مجموعها أن تحدد المدنية نفسها. والإعراض عنه واعتباره جمالياً رومانتيكياً لم يعد لعمله قيمة بالنسبة لنا، معناه فى الحقيقة التخلى عن المدنية الغربية باعتبارها ميراثاً عن الإغريق وعن المسيحية، واتخاذ نظرة أخرى جد مختلفة إلى طبيعة الإنسان ومكانه فى نظام الأشياء.

وقلَّ من الكتاب من يصدق عليهم هذا القول بقدر ما يصدق على تورجنيف، أو بمثل هذه الشدة والوضوح فهو يصدق على كيتس كصدقه على تورجنيف ورفض كيتس معناه رفض ما أسميه بالمدنية ولكنه لا يصدق بمثل هذا القدر على روائيين آخرين من طبقة تورجنيف، كتولستوى أو ديكنز، كانوا يستعملون أحياناً طريقة المجادلة التى يتبعها الماديون، وإن لم يكونوا هم أنفسهم ماديين.

أعنى أنهم - حتى فى فنهم - كانوا يتحولون أحياناً إلى معلمين ومهاجمين وليس تورجنيف كذلك. وكانوا مستعدين أن يصيحوا ويوبخوا، ويؤلبوا ويتهموا ويطردوا عندما توجد مناسبة لذلك، أما هو فقد يسخط بوصفه إنساناً، ولكنه كان متسامحاً وعطوفاً وغفوراً إلى أبعد مدى بوصفه فناناً. وينتج من ذلك أن الماديين الجماعيين، وإن لم يكن فى استطاعتهم أن يستحسنوا مسيحية تولستوى ولا حرارة قلب ديكنز التى لا تخفى، فإن فى استطاعتهم أن يستحسنوا غضبهما، إذ لا يستحسنون ذلك اللطف الدائم فى تورجنيف، وهو ما يسمونه عدم اكتراث عنده.

وقد كان تورجنيف بحرصه على جمال التعبير وبحثه الدائب عن كمال الشكل واهتمامه بالرجال والنساء أكثر من الطبقات التى يتفق أن ينقسموا إليها - كان بذلك كله يبدو للكثيرين فى أيامه، كما ظل يبدو للكثيرين بعد أيامه، مفرطًا فى القبول، مفرطًا فى التباعد. وكان أولئك الثوريون فى روسيا، الذين كان يشاركهم بعض المشاركة فى مثلهم، ولكنه يبتسم لأوهامهم، يشعرون شعوراً بديهيًا صادقًا أنه لم يكن يرى ثمة كسبًا كبيراً فى إحلال نوع من الاستبداد محل آخر بطريق العنف. وقد عدوه مرتدًا لأنه أمضى جانبًا كبيراً من حياته فى فرنسا يكتب قصص الحب، حين كان فى مقدوره أن يبقى بجانب مسنهم يسن بلطتهم.

وقد تلقى خلفهم مآخذ المعاصرين على تورجنيف وزادوها حدة: أعنى تسامحه وصبره ورفضه الاعتقاد بإمكان كمال المجتمع تحت أى نظام، وفوق كل شيء انصراف عبقريته لا إلى النظم أو الطبقات أو حتى الصبر الجماعى للناس، بل إلى تلك الأنواع التى لا تحصى من العلاقات البشرية، التى كان يجد فيها صورة روح الإنسان. وهذا هو ما يجعل تورجنيف - دون تولستوى - خطًا واضحًا يفصل بين قراءتين معارضتين للحياة: قراءة العالم الغربى، وأديان الشرق الكبرى، التى تعتمد آخر الأمر على قيمة كل رجل وكل امرأة بوصفهما مخلوقين، والقراءة المادية التى إذا تطرفت نظرت إلى الرجال والنساء على أنهم حيوانات لا قدرة لها على تجاوز محيطها، وليست لها حياة روحية مستقلة عنه، ومن ثم فعليهم - وقد وصلوا إلى أقصى مدى لاضطراب الفكر - أن يعدوا أنفسهم أشبه بمخلوقات للدولة التى خلقوها هم أنفسهم.

عند أولئك الذين يقرءون الحياة بهذا المصطلح، لا يكون الفن ولا يمكن أن يكون فعلاً روحيًا، والنظر إليه على أنه كذلك ضرب من التكلف. وعندهم أيضًا أن الحب لا يكون ولا يمكن أن يكون سوى فعل بيولوجى، والنظر إليه بخلاف ذلك رومانتيكية. إن الفرق الحقيقى بين تورجنيف ونقاده الماديين ليس فرقًا فى الثراء أو القدرة، بل فى القيم الأساسية. وهو فرق يقسم العالم فى هذه الأيام. فحقيقته كانت عندهم وهمًا، وما كان يعده وهما كان وما يزال هو الحقيقة عندهم.

(٢)

ويمكننا توضيح ذلك من خلال سلسلة أعماله كلها، وخصوصًا فى تناوله لتلك الشخصيات التى كانت شخصيات سياسية بطريق مباشر أو غير مباشر. وقد كان من عادة المعجبين بتورجنيف أن يدافعوا عنه بشدة ضد الاتهام بما كان يسمى آنذاك «هروبية»، فكانوا يحبون أن يشيروا إلى بازاروف فى «الآباء والأبناء» على أنه شخصية سياسية دون شك، وكانوا يحبون أن يكتشفوا رموزًا اجتماعية حتى فى صور نسائه، قائلين إنهن تمثلن «المرأة الجديدة» أو «روسيا الجديدة» إلى نحو ذلك. حتى ذلك الرجل العامل إدوارد جارنت رأى من الضرورى أن يحاول استرضاء خصوم تورجنيف بهذه الطريقة. وأحد كتاب سيرته المتأخرين، وهو المستر لويد، قد حثنا على أن نتذكر أن تورجنيف «رسم صورة العدمى الذى كان مقدراً له أن يزهر فيما بعد فى منطق لينين البارد».

وليست هذه الطريقة فى تناول تورجنيف بخارجة عن العقول، ولكنها تبدو مع مر السنين أميل إلى تأكيد الجانب الخطأ. فصحيح أن تورجنيف كان يكره نظام رق الأرض، والرقابة والبيروقراطية؛ وقد قال القيصر إن كتابته الأولى ساعدت على إلغاء نظام الرقيق سنة ١٨٦١، وصحيح أنه كان مفكراً حراً، وأن جميع أعماله، ابتداء من «صور من حياة صياد» كانت فى جانبه الحرية السياسية حيثما برزت قضيتها فى السياق الطبيعى لقصصه. ولكنه لم يجعلها قضية أساسية، ودراساته عن الرق مختلفة كل الاختلاف عما كان يمكن أن يكتبه رجل يرى تحرير الرقيق غاية فى نفسه، أو رجل يوقن يقينًا تامًا أن الخير – ذلك الخير الذى ينشده – سيأتى على آثار هذا العمل السياسى، بل على آثار أى عمل سياسى آخر. فالذى يتمثل من دراساته للفلاحين ليس

رغبة مسيطرة فى تغيير السلطان السياسى، وليس على التحقيق حضاً على الثورة، بل هو بصيرة شخصية نافذة فى هذا الرجل أو هذه المرأة. ولهذا السبب تساويى الضيق به ملاك الأراضى الأغبياء من اليمينيين والسياسيين الجفاة من الشمال. فكلا الفريقين كان يرى الفلاحين على أنهم قطيع، كل من وجهة نظره. أما هو فلم يكن يراهم كذلك. كان إذا نظر إلى الفلاح الذى يبدو حيواناً أعجم لم تصده عجمته، بل نفذ بخيال إلى حياة الفلاح، إلى شعور الفلاح الخاص بذاتيته، ونظر إلى العالم بعينيه أو بعينيها. فإذا أطل إلى الخارج التقى بعينيه هو تنظران إلى الداخل. ونتج عن ذلك فى صورة بعد صورة، وخصوصاً فى قصته عن الفلاحة مومو التى كانت صماء بكماء، شعور بالتعاطف أنبل من الشفقة، اتصال روح فردية وتمازجها بروح فردية، وكان ذلك الشعور فريداً فى الأدب الروسى، ووجد فريداً من أول وهلة.

ولكن هذه القدرة لم تجعل من «صور من حياة صياد» أو من أى عمل آخر لتورجنيف كراسات سياسية. وخصومه مُحِقّون فى هذا ولا شك. فلئن كان حر العقل فإنه لم يكن سياسيًا ذا تأثير مباشر، ونحن – محبيه – نخطىء حين ندعى أنه كان كذلك، أو حتى أن السياسة – التى يتضمن معناها التفكير فى الناس على أنهم جماعات، وباصطلاح العمل الجماعى – كانت من بين اهتماماته الأساسية. يجب ألا نخدم خصومه بمحاولة ضعيفة لاسترضائهم. لقد كان تورجنيف فناناً فى المحل الأول. فلا نحاول ادعاء أنه كان سياسيًا أو اجتماعيًا فى المحل الأول. إننا لا نحسن إلى ذكرى أى رجل، ومن المؤكد أننا لا نحسن إلى قضية النقد الجيد والتفكير الواضح، إذا ادعينا أنه كان غير ما كان لنزكيه عند الماديين.

لقد كان تورجنيف أرستقراطى العقل، ولم يكن سوقيًه ولا حتى شعبيًه، وكان ذا مزاج رومانتيكى جمالى شديد الفردية. ولم يكن ناجحاً فى كتابة الكراسات السياسية، بل لم يكن فى أعماقه إصلاحيًا متحمساً. لقد كان اهتمامه بالتغير الغريب فى ذكاء الإنسان وعاطفته – ولا سيما المرأة – أعظم جداً من اهتمامه بأى خطة جماعية للنهوض بنا.

ويقينى أن بعض الناس سوف يزورون عنه لذلك، ويظنون أنى أسىء إلى قضيتى حين أزكيه لدى جمهور حديث عهد بهذه الكلمات. ولهم الحق أن يزوروا إذا شاءوا، ولكنهم يجب ألا ينتظروا منا الآن فى هذا البلد أن نصطنع عادة الاستبداديين فى الثناء على الفنانين لأسباب غير صحية. ولهذا أكرر أنه وإن عد تورجنيف - على ما نتصور - ميالاً إلى الحمرة بمقاييس زمانه، فإننى لا أتخذ هذا زلفى إلى المعجبين بروسيا. بل إننى لا أراه ذا أهمية. وأهم منه بكثير أن نلاحظ دون مداراة أنه كان فى الحقيقة أرستقراطيًا، رومنتيكيًا، جماليًا، شديد الفردية وأنه على الرغم من ذلك، أو بسبب ذلك، تعاد ترجمة أعماله ونشرها، ويتجدد الحديث عنها، حيثما نظرت فى إنجلترا وفرنسا وأمريكا، بعد عهد طويل من الإهمال.

ولهذا قدمت القول إن تورجنيف يعتبر «قضية اختبارية». ولهذا أومن بأن طريقته فى الكتابة عن الحب - أى عن الطبيعة الإنسانية كما رآها فى جوهرها الخيالى الأجمل والأشد مأسورية والأشد اتصالاً بالقدر، والأوضح دلالة عليها على الدوام - هى مفتاح الأمر كله، هى الدليل الذى سيقوم عليه الحكم فى قضيته (التى تدل ضمنا على القضية الاختبارية للمدنية نفسها).

ولكى أكون واضحًا، أرجو أن تسمحوا لى بأن أضع المسألة فى صورة بسيطة فجة. إذا كان الذى يهمك حين ترى امرأة، سواء أكانت فلاحة أم سيدة. هو تفردها وسر الخلق المتضمن فى ذلك التفرد، وإذا كان ذهنك غير منصرف إلى طمس هذا التفرد فى جماعة أو قسم، بل إلى تأكيده بالدخول فى وجودها، وإعادة تخيله من الداخل إلى الخارج، وإذا كانت بالنسبة لك، فى فضائلها وذنوبها، وحكمتها وحماقاتها، شيئًا خاصًا ومقدسًا، بل شيئًا مقدسًا لأنه خاص، وإذا كانت تستطيع أن تقرأ طفولتها فى شيخوختها، وجدها فى مرحها، وبراءتها فى إثمها، وطموحها فى خيبتها، بل وأحلامها فى عنائها، وإذا كان روحها يظهر فى جسدها، وإذا كنت ترى حبها، من ثمة، صورة لخلودها، تتمثل ولو لحظة، فى مرآة ولو مظلمة، ولم تكن تراه مجرد جزء من حيوانيتها، إذا كان

الحب دليلاً على الدهشة، والنشأة، والتميز، لا مجرد عملية بليدة من الإخصاب المتكرر، وإذا كنت عطوفًا على جارك إلى هذا الحد، وبهذه الطريقة، إذن فأنت رومانتيكى، أو أنت تورجنيفى. أما إن كنت حين ترى امرأة، سواء أكانت فلاحة أم سيدة، تحسبها قبل كل شىء ساكنة لها رقم فى المعسكر الاقتصادى، وتحسب حبها اضطراراً إلى ملء هذا المعسكر بالعبيد، إذن فلست تورجنيفياً. هذه هى المسألة، وهذا هو ما يجعل البحث فى طريقة كتابة تورجنيف عن الحب ذا قيمة تتجاوز قيمته الأكاديمية. فقد كان الحب عنده كما كان عند كيتس، مفتاحًا للحياة. يجب أن نحكم هل صنع المفتاح بالحق، وهل يدور فى القفل، وهل يفتح الباب - إذا انفتح - عن عالم حقيقى، أم من عالم رومانتيكى كاذب كما يقول خصوم تورجنيف. وقد يكون من الشائق أيضًا أن نطل من فوق كتف صانع المفاتيح ونلاحظ صنعته.

(٣)

يمكننا أن نقوم بهذا البحث بطرق عدة. والطريقة التى أرجو أن تسمحوا لى باتباعها هى أن أختار رائعة واحدة وأتكئ عليها، وأن أشكر الله لأنها قصيرة ولأن عقدتها يسيرة – فلا شىء أكثر إملالاً من حكاية عقدة كثيرة التفاصيل؛ وأن أستشهد بشهود آخرين بين الحين والحين إذا دعت الحال إلى ذلك ، لكن على أن أدعوكم إلى تأمل طريقة تورجنيف على ضوء هذه القصة الواحدة أولاً وبالذات.

وقد يعترض – بحق – أن فى قصص أخرى شخصيات جد مختلفة، تحيط بهم ظروف جد مختلفة. وصحيح أننى لو كنت أستاذاً ألمانيًا وكنتم جمهوراً ألمانيًا لما جرؤنا على أن نقيم منزلنا على مثل هذا الرسم البسيط، أو كما يقول الألمان على مثل هذا الأساس الضيق. ولكن بما أننا إنجليز نأبى أن نستقيم، وبما أن الأساس فيما أعتقد عميق إلى حد كاف على الرغم من صغره، وبما أننا بعد هذا كله، فى عصر يوم أربعاء، والشمس مشرقة، فلنجرب حظنا، «ولنجمع كل قوتنا وسماحتنا جمع الكرة» لنمتحن القصة المسماة «الحب الأول». وهناك سببان وجيهان للتشبث بها: إنها شديدة الفتنة، وإنها القصة الوحيدة فى العالم التى يمكننى أن أقول عنها إنها خالية من كل عيب. ثم إنها القصة الوحيدة لتورجنيف، التى يمكننى أن آمل، بعد الجهد الجهيد، فى أن أنطق أسماءها الروسية دون أن يأمرنى المستر هارولد نيكلسون، الذى أخذ يتلقى بعض الدروس فى الفترة الأخيرة على ما أعتقد، بالوقوف فى آخر الفصل.

(٤)

والقصة يرويها فلاديمير بتروفتش، متذكراً شبابه، وهكذا تبدأ:

«كنت وقتها فى السادسة عشرة. وقد حدث ذلك فى صيف ١٨٣٣.

كنت أعيش فى موسكو مع أبوى. وقد استأجرا منزلاً ريفيًا لقضاء الصيف قرب بوابة كالوجا، بإزاء حدائق نسكوشنى. وكنت أستعد لدخول الجامعة، ولكننى لم أكن أعمل كثيراً، ولم أكن أستعجل شيئًا.

ولم يكن يتدخل فى حريتى أحد...».

ترون على الفور ما عنيته بقولى إن القصة خالية من كل عيب. فعندما نتذكر كم من القصص تتطلب التأثير أو الإلغاز، أو تتجنب الاتهام بقدم الأسلوب بأن تبدأ بحوار بين أشخاص غير معروفين فى مكان غير معروف وزمان غير معروف، وتتركنا نتلمس الطريق حتى منتصف الفصل الثانى، نشعر بالراحة حين نلاحظ بساطة استهلال الأساتذة الكبار، وإليك بعضاً آخر:

«ذات مساء فى النصف الأخير من مايو كل كهل يسير عائداً إلى بيته من شاستون إلى قرية مارلوت...» هذا هو هاردى.

«كان الفصل عاكفًا على الدرس عندما دخل الناظر يتبعه تلميذ جديد. والتفت إلى المدرس قائلاً بصوت خفيض: يا سيد روجيه، هذا تلميذ أرجو أن تلحظه بعنايتك...» هذا فلوبير.

«الأسر السعيدة جميعها متشابهة: لكن كل أسرة شقية لها شقاؤها الخاص. وقد اختلطت الأمور جميعها فى منزل آل أوبلونسكى، إذا اكتشفت الزوجة أن زوجها

كان على علاقة بفتاة فرنسية...» هذا تولستوى، لا يبلغ فى إتقان الشكل مبلغ تورجنيف، ولكنه حريص مثله على أن يكون واضحًا منذ البداية، وأن يشغل اهتمام القارئ، وأن يطلعه ببساطة تامة على ما يجرى.

وربما سمح تورجنيف لنفسه بمقدمة صغيرة ليقدم فيها راوى قصة، ولكن افتتاحه للقصة الأصلية يتصف دائمًا بتلك الصلابة وذلك الوضوح. وإليك افتتاحًا آخر له:

«كان ذلك فى صيف ١٨٤٠، وكان سانين فى ربيعه الثانى والعشرين وقد مر بفرانكفورت فى طريق عودته من إيطاليا إلى روسيا».

هذا هو استهلال «سيول الربيع» ولكن لسائل أن يسأل: هل هناك طريقة واحدة لابتداء قصة؟ لا، إن هناك ألف طريقة. فلكل قصة نقطة ابتداء «صحيحة»، تبعًا لمقدار ما فيها من استرجاع لحوادث ماضية، ومقدار تمكن كاتبها بموهبته وأسلوبه من الاسترجاع أو القصص المتدرج المباشر. ونحن الذين نحاول كتابة القصص، نتعرض للخطر إذا أخطأنا فى اختيار هذه النقطة. واختيارها الصحيح هو أصعب أعمالنا. وابتداؤها قبل الأوان أو بعد الأوان هو أعظم ما يربكنا. ولكننا متى ما أصبنا فى اختيار نقطة الابتداء (وقد كان تورجنيف دقيقًا فى اختياره دائمًا، فلن تراه متخبطًا فى مزيد من الاسترجاع ولا مفرطًا فى الضرورى منه) - فثمة، فى اعتقادى، هذه القاعدة: وهى أن نحدد - بغاية ما يمكن من الاقتصاد فى الوسائل - المكان والأشخاص والزمان، وأن تثير اهتمام القارئ، وأن نعلن الموضوع.

وموضوع تورجنيف فى القصة التى ندرسها موضوع مزدوج: الشباب ذاته، أى *الشعور بالغناء والحيوية، والحب*. وهو لا يضيع وقتًا فى إعلان ذلك، فهو لا يقع أبدًا فى خطيئة إرباك القارئ، وتركه يتساءل عن موضوع القصة، وما يرمى إليه الكاتب. إن لدى فلادمير بتروفتش حصانًا يركبه:

«وكنت أسرجه بنفسى، وأرغل فى السير به وحيدًا، وأنطلق فى عدو سريع، وأتخيل نفسى فارسًا فى حلبة».

وهذا يدل من أول وهلة على فتاء الشاب، والقدر الذى ينتظره، فالفارس فى الحلبة يستتبع سيدة يحمل شعار حبها. وها نحن أولاء نرى منذ الآن وميض عينيها، بفضل اختيار تورجنيف لهذه العبارة الرائعة الدقة، وإن كنا لا نرى السيدة نفسها بعد، فهى مجهولة، نشعر بوجودها، ولكن عمومها لما يتحدد، أو لما «يتبلور» كما كان يمكن أن يقول ستندال، فى شخصية واسم. وهذا مقصود، فتورجنيف إن يحتجز بطلته لا يهيئ لها مدخلاً لافتًا للنظر فحسب. بل إنه يفعل ما هو أكثر من ذلك بكثير. إنه يوضح أن ما يكتب عنه هو الحب نفسه، هو الأنوثة نفسها، لا مجرد عاطفة حيوانية معينة. وهكذا يمضى قائلاً فى الفكرة التالية:

«وأذكر أن صورة المرأة، أو حلم الحب، قلما كانا يتمثلان فى ذهنى فى صورة محددة فى ذلك الحين. ولكن توقعًا خجلاً غير داع لشىء جديد تقصر عن وصف حلاوته الكلمات، شىء أنثوى، كان يكمن فى كل أفكارى ومشاعرى. وكان هذا التوقع، هذا الانتظار، يسرى فى كيانى كله: أتنفسه يجرى فى عروقى مع كل قطرة دم... وكان مقدراً أن يتحقق غير بعيد».

كان مقدراً أن يتحقق غير بعيد. اطو صفحة واحدة تجدك غارقًا فى سحره. فعلى مقربة من المنزل الذى كان فلاديمير بتروفتش يقيم فيه ذلك الصيف مع أبويه كان يقوم مسكن متهدم. وكانت تستأجره أميرة أخنى عليها الدهر، وهى الأمير زاسيكين، وهى نفسها «امرأة سوقية جدا»، إلا أنها أرملة أحد النبلاء. وكانت الحديقتان يفصل بينهما سياج، وقد تعود فلاديمير بتروفتش أن يتجول فى حديقته كل مساء بحثًا عن طيور الرخ. فتأمل سحر تورجنيف: كيف يؤدى فى أسطر قليلة، لا صورة فوتوغرافية للفتاة، ولا حتى مخططًا لخلقها ومنظرها، بل ما أستطيع تسميته «ومضة» منها، وكيف تشعل هذه الومضة أحشاء فلاديمير بتروفتش، وكيف تثب الشعلة وتركض فى باطنه.

«وفجأة سمعت صوتًا؛ فنظرت عبر السياج، وكأنما مسّتنى صاعقة...» لقد كنت إزاء منظر عجيب.

«على بعد خطوات منى كانت تقف على العشب، بين شجيرات الفرصاد، فتاة طويلة نحيلة فى ثوب وردى مخطط، وعلى رأسها خماراً أبيض، وكان يحف بها أربعة شبان،

وهى تضربهم على جباههم واحداً بعد الآخر بتلك الزهور الصغيرة الرمادية التى لا أعرف اسمها، وإن كان الأطفال يعرفونها جيداً، فهى تتخذ شكل أكياس صغيرة، وتنفجر مفرقعة عندما تضربها على شىء صلب. وكان فى إقبال الشبان على تقديم جباههم من الحماسة، وفى حركات الفتاة (وكنت أراها من جانب) من السحر والسلطان والملاطفة والسخرية والفتنة، ما أوشكت معه أن أصيح إعجابًا وسروراً، وحدثت نفسى أنى أود لو أعطى أى شىء فى العالم فى تلك اللحظة عينها حتى تضربنى تلك الأنامل البديعة على الجبين. وسقطت بندقيتى على العشب ونسيت كل شىء ورحت ألتهم بعينى الهيكل الجميل والجيد، والذراعين البديعتين والشعر الأشقر فى شىء من التشعث تحت الخمار الأبيض، والعينين المسبلتين والأهداب والخد الأسيل تحتها...

«وفجأة قال صوت بالقرب منى «أيها الشاب، أنت أيها الشاب، هل يجوز أن تحدق هكذا فى سيدات شابات لا تعرفهن؟»

«فأجفلت، ولم أستطع نطقًا.... كان يقف بالقرب منى على الجانب الآخر من السياج رجل ذو شعر أسود قصير، ينظر إلىَّ نظرة ساخرة. وفى اللحظة نفسها التفتت الفتاة نحوى أيضًا... ولمحت عينين رماديتين كبيرتين فى وجه وضىء رفاف الملامح، وانتعش الوجه كله فجأة وضحك، ولمعت أسنان بيضاء، وارتفع الحاجبان فى شبه مزاح... فاحتقن وجهى والتقطت بندقيتى من على الأرض، وفررت إلى حجرتى تتبعنى ضحكة موسيقية إلا أنها لا خبث فيها، وارتميت على السرير وأخفيت وجهى بين يدى. كان قلبى يثب وثبًا؛ وكنت شديد الخجل شديد الفرح؛ كنت أشعر بانفعال لم أعهده قط من قبل.

«وبعد أن استرحت مشطت شعرى واغتسلت، وهبطت إلى الطابق السفلى لتناول الشاى. كانت صورة الفتاة تسبح أمامى، ولم يعد قلبى يثبت، ولكنه امتلأ بنوع من الثقل الحلو».

«امتلأ بنوع من الثقل الحلو». تذكر عبارة كيتس إذ يصف تأثير فتاة كهذه فيه: «أحس كأنى نجوت من حزن جديد محدق.... فى قلبى دف كأنه حمل خلود». ولكن لندع تورجنيف يستمر. إن الحزن المحدق يختفى لحظة قصيرة فى خفة قلب عجيبة.

«سألنى أبى دون تمهيد: «ما أعجب حالك! هل قتلت رخًا؟»

«وكدت أخبره بالأمر، ولكنى تمالكت واكتفيت بأن ابتسمت لنفسى. وعندما ذهبت إلى فراشى درت - لسبب لا أدريه - ثلاث مرات على إحدى ساقىّ، ودهنت شعرى، ورقدت فى الفراش ونمت نومًا عميقًا طول الليل.

«وانتبهت لحظة قبل الصباح، ورفعت رأسى، ونظرت حولى فى نشوة، ونمت ثانية».

لن أعلق على هذا بشىء الآن. لقد قلت إن القصة لاعيب فيها، وهذا الافتتاح هو أول شهودى، ولكنه ليس أهم هؤلاء الشهود.

(٥)

والآن اسمحوا لى أن أنظر هنا وهناك فى تنمية تورجنيف لشخصية بطلة، وهى زينايدا ألكسندرفنا بنت الأميرة العجوز. وبما أن القصة مروية بطريقة ضمير المتكلم على لسان فلاديمير فنحن نراها دائمًا من الخارج، ولكن أهم ما نراه ليس هو خارجها بل ضوء منبعث من باطنها. فى الصباح التالى يذهب فلاديمير بتروفتش محملا برسالة إلى المنزل المتهدم. ويقدم إلى زينايدا، فتأخذه معها ليلفا الصوف. إنها فى الحادية والعشرين، وهو فى السادسة عشرة؛ وهى تضحك منه قليلاً لصغر سنه، وهو يدعى أنه أكبر مما هو.

«كانت جالسة وظهرها إلى نافذة مغطاة بستارة بيضاء... وقلت لنفسى هأنذا أجلس أمامها، وقد أصبحت بيننا معرفة... كم أنا سعيد ياربى!، وبالكاد استطعت أن أمنع نفسى من أن أقفز عن كرسى فى نشوة، ولكننى أخذت أرجح ساقى قليلاً كطفل صغير أعطى بعض الحلوى».

ثم يدخل ضابط شاب من الفرسان، ويقدم إلى زينايدا قطيطة:

«قال الضابط وهو يبتسم ابتسامة مصطنعة، ويرفع أعضاءه المتينة التى حيكت عليها سترة رسمية جديدة: يدك... مكافأة على القطيطة.

فأجابت زينايدا وهى تمد يديها إليه: كلتيهما، وبينما كان يقبلهما نظرت إلى من فوق كتفه فوقفت جامداً...».

هذا مثال صغير، ولكنه كامل، لما أعنيه حين أقول - ولعلى قد رددت هذا القول كثيراً - إن واجب الفنان ليس هو التعليم أو الإقناع أو حتى الوصف، بل هو أن يلقح خيال القارئ؛ أن يزيح ستارة ويقول:

«انظر إلى هناك، تلك هى زينايدا؛ لك أن تراها بعينيك!.. انظر إلى هناك، ثمة عالم، يمكن أن يخلق، فاخلقه بنفسك! «بينما كان يقبلهما نظرت إلى من فوق كتفه» كيف؟ بأى نظرة؟ بأى تعبير؟ أبتحد؟ أبسخرية؟ أبعطف؟ أبفرح؟ أبحزن؟ ليس لدينا خبر عن ذلك، وكل تحديد كان حريًا أن يفسد ذلك التأثير - كان حريًا أن يضعنا فى الخارج، أن يجعلنا ملاحظين لزينايدا الخارجية، بدلاً من أن يشدنا إلى داخلها، ويضطرنا، إن كان لنا بصر، أن نطل من عينيها. وأن ننظر من فوق كتفى الضابط، ولكن من داخل روحها هى، إلى فلاديمير بتروفتش، وقد وقف «جامداً» وكل تحديد كان حريًا - من الجهة الأخرى أن يضيّق من فهمنا لتأثير تلك النظرة فى فلاديمير بتروفتش. إن تورجنيف يعرف كيف يتركنا لأنفسنا بحق. وإنما يلتمس الفتى صدى حين يعود إلى منزله فى آخر الفصل.

«قلت لنفسى وأنا راجع إلى البيت يصحبنى فيودور، وهو لا يقول لى شيئًا، بل يسير خلفى وقد بدا عليه الامتعاض: ولماذا هى تضحك دائمًا؟ ووبختنى أمى وتساءلت ماذا عساى كنت أصنع طول هذا الوقت فى بيت الأميرة. فلم أجبها وذهبت إلى حجرتى. وشعرت فجأة بحزن شديد... وجهدت ألا أبكى... لقد كنت غيران من الضابط».

وبعد ذلك بقليل تتعشى الأميرة وابنتها فى بيت آل فولدمار، ونقابل أول إشارة من تورجينف، ينقلها إلينا فى خفة وبراعة؛ إن ما يكتبه ليس مجرد صورة للحب الأول المثالى، بل كوميديا مأسوية عن العشق وعبودية العشق. فأم فلاديمير بتروفتش - على عادة الأمهات فى مثل هذه الأحوال - لا ترضى عن ضيفتيها، ولا سيما زينايدا.

«قالت فى اليوم التالى: بنت مغرورة. وعلام تغتر، ووجهها أشبه بوجه هلوك!».

فأجابها أبى: الظاهر أنك لم ترى هلوكًا قط!

قالت: نعم والحمد لله!

قال: الحمد لله لا شك... ولكن كيف يمكن أن تكون لديك فكرة ما عنهن؟».

والذى يحدث أن زينايدا التى استعبدت الرجال جميعًا ولم تكن تستطيع أن تقاوم الزهو بتعذيبهم، تصبح هى نفسها عبدة لوالد فلاديميير، وهذه الشذرة من الحوار هى لفتة تورجنيف الممهدة. إن قسوة العشق التى كانت حتى ذلك الحين سلاحًا فى يدى زينايدا تستدير لتواجهها بسنانها. فإذا بتلك التى رأيناها أول مرة تصفع عشاقها بزهور رمادية صغيرة تنفجر مفرقعة على جباههم، تلك التى تستخدم لعبة «الغرامات» لتذلهم وتؤكد خضوعهم الأعمى لها، تلك التى جعلت طعن الواحد منهم بدبوس نوعًا من الشعائر العابثة، متنبئة أنه لن يزيد على أن يضحك حين تفعل ذلك، ومزهوة بالنصر لضحكاته. هذه المخلوقة الذكية المرحة، الحنون فى صميم قلبها، تخضع لفولدمار الكبير فى مذلة ولذة مريضة، حتى أن المنظر الأخير من القصة هو ذلك الذى يرى الفتى فيه – من حيث لا يرى – أباه وهو يضرب زينايدا بسوط جواده. إنها عند النافذة المفتوحة، ووالده فلاديميير خارج المنزل، مائل نحوها من خلال أسكفة النافذة.

«بدأت أرقب، وأصخت السمع. كأن والدى كان يصر على أمر ما وزينايدا تمانعه. لكأنى أرى وجهها الآن: حزينًا، جادا، جميلاً، عليه سيماء لا يمكن وصفها، من التفانى، والأسى، والحب، ونوع من القنوط – ولست أجد كلمة أخرى تدل عليه. وكانت تنطق بكلمات أحادية المقاطع، دون أن ترفع عينيها، إلا أنها كانت تبتسم فى خضوع، ولكن دون أن تستجيب. بتلك البسمة وحدها كنت أستطيع أن أعرف زينايدا القديمة. وهز أبى كتفيه، وأحكم وضع قبعته على رأسه، وكانت تلك منه دائمًا علامة ضجر... ثم التقطت هذه الكلمات: عليك أن تقطعى ما بينك وبين هذه ال... واعتدلت زينايدا فى جلستها ومدت ذراعها... لقد حدث المستحيل فجأة، أمام عينى. رفع أبى السوط فجأة، وكان ينفض به الغبار عن سرته، وسمعت ضربة حادة على تلك الذراع التى كانت عارية حتى المرفق. وبالكاد استطعت أن أمنع نفسى من الصراخ، بينى ارتعدت زينايدا، ونظرت إلى أبى دون أن تنبس بكلمة، ورفعت ذراعها ببطء إلى شفتيها فقبلت الحز الأحمر فوقه. ورمى أبى السوط وجرى صاعداً الدرج ومقتحمًا المنزل.. والتفتت زينايدا، وابتعدت عن النافذة هى أيضًا، وقد مدت ذراعيها ونكست رأسها».

وإذا تركنا موت زينايدا جانبًا، فهذه هى نهاية القصة.

أما وقد مددنا البصر إلى هذا الحد، ورأينا بعض ما يرمى إليه تورجنيف وإن لم نره كله، فلننظر ما طريقته، وما موقعه النفسى من الحب، وكيف اختص بهذه الطريقة وهذا الموقف، حتى صادر بهما ذلك الفنان الذى نعرفه.

(٦)

إن موقفه النفسى هو – أولاً وقبل كل شىء – موقف العطف، وطريقته اللطف. فما وجد قط رجل أقل منه ميلاً إلى العنف فى تفكيره أو أسلوبه. لم يكن يقسم البشر أقساماً فاصلة توصف بالمديح الدائم أو اللعنة الدائمة، كما يفعل الماديون المتعصبون. وهناك نفسانيون إذا سمعوا القصة التى أجملتها – قصة الصفع والغرامات والدبوس والسوط – قالوا إن قصة تورجنيف كانت عن مازوكية الحب وساديته، ولو كان هؤلاء قصصيين لرووا القصة على هذا المعنى المنفر، ولبدا لهم مجيؤها فى سياق حب أول لصبى زيفًا محضًا، ولأحالوها فظة من أجل الحقيقة الطبيعية المادية فى زعمهم، ولاحتقروا تورجنيف لما يحسبونه منه رواغًا وهروبًا. والسؤال الذى يجب أن نسأله هو: أتراهم محقين فى زعمهم، أم أن حقيقة تورجنيف هى فى الواقع أصدق تعبيراً عن «الواقع» من حقيقتهم.

وإذا أردنا أن ندرك كل الإدراك صدق تورجنيف لا سحره الرومانتيكى فحسب، فمن المهم أن نلاحظ شيئين: أنه لا يدعنا أبداً نفقد عطفنا على زينايدا، وأنه مع ذلك لا يتجاوز عن شىء من أخطائها. فالسحر والنقد يسيران جنبًا لجنب، كما هما فى الحياة.

بعد لعبة الغرامات يذهب الصبى إلى بيته ويأوى إلى حجرته. ويرف وجه زينايدا أمامه فى الظلام. ثم يتدخل المشاهد العملى فى تورجنيف بابتسامة:

«أوخيراً نهضت، وسرت إلى السرير على أطراف أصابعى، وبدون أن أخلع ملابسى وضعت رأسى على الوسادة باحتراس، وكأنما كنت أخشى أن أزعج ما يملأ روحى إن أنا أتيت بحركة مفاجئة».

ثم يزور أبوه الكوخ، ويبدو كل شيء فى التغير لأسباب لا يفهمها الصبى بعد، ولكنه يفهم القسوة الكامنة فى الحب.

«كانت زينايدا تتسلى بحبى، وتهزأ بى، وتلاطفنى وتعذبنى».

وكانت تتسلى بعشاقها الآخرين. فجعلت أحدهم يلبس جلد دب ويشرب الماء الملح. ومع أنها لم تكن تستطيع إلا أن تحترم «لوشين»، الطبيب الساخر. فقد «جعلته يتألم لذلك، وكانت أحيانًا تجد لذة غريبة شريرة فى إشعاره أنه هو أيضًا تحت رحمتها. قالت له أمامى ذات يوم: حسنًا. أنا غزلة ولا قلب لى، أنا ممثلة بفطرتى هات يدك إذن لأغرز فيها هذا الدبوس وستخجل إذ يراك هذا الشاب. ستتألم ولكنك ستضحك من هذا كله، أيها الرجل الصدوق».

وعلى إثر هذا النقد الصارم لزينايدا يأتى اكتشاف الصبى أنها هى نفسها قد بدأت تتعذب كما يتعذب ضحاياها. وذلك فى منظر من أشد مناظر تورجنيف إثارة للعطف:

«وذات يوم كنت أمشى فى الحديقة بجانب السياج المعهود، فلمحت زينايدا؛ كانت جالسة على العشب معتمدة على كلتا ذراعيها، وهى لا تبدى حراكًا. وهممت أن أبتعد فى حذر، ولكنها رفعت رأسها فجأة وأومأت إلىَّ آمرة، وغاص قلبى، ولم أفهم ما عنته أول الأمر. وكررت إشارتها فأسرعت أقفز فوق السياج وجريت إليها فرحًا، ولكنها أوقفتنى بنظرة وأشارت إلىَّ أن أتحول إلى الممر على بعد خطوتين منها. واعترانى الارتباك ولم أدر ماذا أفعل، فسقطت على ركبتى عند حافة الممر. كانت شديدة الشحوب، تعبر كل قسمة من قسمات وجهها عن ألم مرير، وضنى عميق، حتى أنى شعرت بوخزة فى قلبى وتمتمت دون وعى: ماذا جرى؟

ومدت زينايدا ذراعها. وقطعت عوداً من العشب وعضته ورمته بعيداً عنها.

وأخيراً سألتنى:، تحبنى كثيراً؟ أليس كذلك؟

فلم أجب. وهل كانت ثمة حاجة إلى جواب؟

فرددت وهى تنظر إلىَّ كما كانت تنظر من قبل. «أجل». ومضت تقول: «نفس العينين» وغرقت فى التفكير، وأخفت وجهها بين يديها، وهمست: كل شيء صار كريهًا إلى نفسى. ليتنى ذهبت إلى آخر الدنيا قبل أن يحدث ذلك - إننى لا أستطيع احتماله، لا أستطيع التغلب عليه وماذا أمامى؟ رباه إنى تعيسة... رباه كم أنا تعيسة!

«ولمـه؟

وتطلب منه أن يقرأ لها شعراً، ثم تمشى معه نحو البيت.

«وضغطت زينايدا على يدى مسرعة وجرت. وعدنا إلى الكوخ. وبدأ ميدانوف يتلو علينا قصيدته «السفاح» قد خرجت لتوها من المطبعة، ولكننى لم أكن أسمعه. وكان يصرخ ويمد أبياته الأيامبية ذات الأقدام الأربع، والإيقاعات المتعاقبة ترن كأجراس صغيرة، فى ضجيج لا معنى له وأنا ما أزال أرقب زينايدا وأحاول أن أفهم معنى كلماتها الأخيرة:

وصاح ميدانوف فجأة من أنفه:

«لعل غريماً غر قلبك فى الهوى، وأمسى عليه قاهراً متجبراً.

فالتقت عيناى وعينا زينايدا وغضبت وأحمر وجهها قليلاً. رأيت حمرة الخجل فى وجهها فشعرت ببرودة الفزع. لقد جربت الغيرة من قبل، ولكن فكرة أنها تحب لم تخطر على عقلى إلا تلك اللحظة. «رباه، إنها تحب».

(٧)

وهكذا ينمى تورجنيف فكرته فى حـادثة بعـد حـادثة. وهذه الفكرة هى أننا مستبدون فى الحب وضحايا على الرغم منا (ومن ثم فهذا شأننا فى الحياة نفسها)، وبناءً على ذلك لا يحق لنا أن نقيم من أنفسنا قضاة فيها، ونخطىء ولا شك إذا حاولنا أن نجعل الخليقة تسير وفق الشكل الصارم الذى يفرضه منهج مادى محافظ. فالدوافع فى الطبيعة البشرية لا يمكن أن تقسم أقساماً، لأن الدوافع المتعارضة توجد معًا فى القلب البشرى، وينبغى أن يرى أحدها «من خلال» الآخر. وليست هذه فكرة متفائلة بالمعنى الشائع لكلمة التفاؤل فهى لا تصف ترياقًا للعذاب، ولا تزعم أننا نستطيع بالتنظيم أن نضمن السعادة لأنفسنا. ولكنها تزعم حقًا أننا نعيش لا كقطعان تحت سقف خلف أبواب يقف عليها حراس، بل فى أجواء السماء، وأن الأحكم والأعدل حين تطيش امرأة جميلة هو أن نصغى إلى الموسيقى الأولية التى تنبعث من أوتار فرديتها ونعرف جمال هذه الموسيقى، لا أن نحطم كل موسيقى بعنف صراخنا. فالذى يطلبه تورجنيف دائمًا هو الانسجام - انسجام لا يأتى إلا من إدراك الأذن الحساسة لأنغام الحياة المختلفة، انسجام يمكن أن نسمعه فى التجربة إذا نحن استطعنا أن نسكن ونصغى، ولكنه يغرق أو يستحيل تنافراً فوضويًا إذا نحن صحنا أو عوينا كالماديين!

وبهذه الروح يدعونا أن ننظر إلى زينايدا وفلاديمير بتروفتش، بل ووالد الفتى أيضًا، إن فلاديمير بتروفيتش سعيد فى تَـدلُّهه حتى أنه يقفز من فوق حائط ارتفاعه أربع عشرة قدمًا حين تأمره زينايدا ساخرة أن يفعل ذلك، ويهوى متداعيًا عند قدميها. وعندما يعود إليه رشده يسمعها تقول «كيف فعلتها؟ كيف أطعت؟ أنت تعلم أنى أحبك».. و «راحت شفتاها النديتان تغطيان وجهى بالقبلات... لقد لمستا شفتى.

أهذا الفرح حماقة منه؟ أم تأكيدها أنها تحبه نفاق منها؟ قد تجيب: «لقد كانت تنطق عن حكمة تورجنيف الرحيمة، عن قبوله لعقد القلب البشرى التى لا نهاية لها. غير تورجنيف من الناس يحسنون الهجاء، وغيره يحسنون السخرية، ولكننى لا أظن أحداً آخر يملك موهبته فى السخرية المشبعة بالحب. غيره من الناس يدينون أولاً ثم قد يعفون بعد ذلك، ولكن الآلهة وتورجنيف يرون ويعفون فى وقت واحد. ولعل هذا هو السبب فى أن العالم الحديث بدأ يعود إليه ثانية.

(٨)

ولعل هذا هو السبب فى أن مسرحيته «شهر فى الريف» - وهى تكاد تكون مصاحبة «للحب الأول» - قد عدت فى العشر الثالثة والرابعة رومانتيكية هزيلة بحيث لا تصلح للعرض التجارى، وأنها اجتذبت إنجلترا كلها حين عرضت أخيراً فى مسرح سانت چيمس أثناء الحرب. ففى هذه المسرحية أيضاً قصة حب أول. وأهم من ذلك أن ناتاليا - المرأة الأكبر سنًا - تشبه زينايدا فى أنها من ذلك النوع من النساء الذى كان تورجنيف يحب أن يصوره، وإن اختلفت عنها سناً وأحوالاً. فهى امرأة يأتيها الحب كجنون لذيذ، لا تستطيع أن تقاومه إلا أنها تستطيع بجانب منفصل من نفسها أن تنتقده. فقد فهم تورجنيف حقيقة أن الحب يذيب الحواجز التى يقيمها الضمير والعادة بين الخير والشر فى الناس، واستطاع أن يعبر عن هذه الحقيقة. إن الذين يقودهم الحب إلى الحماقة والتعاسة يستحقون العطب لا الإدانة. بل لعل العطف ليس هو ما يستحقونه. أفليست حياة الخيال أفضل من ركود الخيال وإن أدت إلى العذاب، أو ليس الحب فيضًا من الخيال؟ ولأن هذا كان رأيه فى الحب - وهو رأى يربط بينه وبين الشعر أكثر مما يربط بينه وبين الأخلاق أو علم الحياة - اتهم بأنه عاطفى. ولكن تولستوى أو فلوبير لم يكونا يريانه كذلك، إنما هذا رأى حديث قائم على الفلسفة الماركسية الدليلة التى تقول إن المادة وحدها هى الواقع وإن كل ما فينا وهم إلا جسدنا. وقد كان تورجنيف فى الحقيقة واقعيًا أكثر عمقًا لأن واقعيته التى تغذيها البصيرة الشعرية تتسع لما لا يحس. وقد يبدو أشخاصه أول الأمر مخلوقات لها أمزجة لا يمكن تفسيرها، ولكننا حين نعيش معهم نبدأ فهم أن أمزجتهم وتناقضاتهم ورجوعهم فى آرائهم كل ذلك ينبع من إدراكه لحقيقة واحدة شاملة، وهى أن البشر - والنساء قبل

الرجال – ليسوا عرضة لدوافع متتابعة ومتناقضة فحسب، بل للرغبة فى الشىء وعدم الرغبة فيه فى نفس اللحظة. وهذا هو ما يعطى قصص الحب عنده نوعًا من المرونة البراقة. فليس لأحد، عنده آراء راسخة، إلا شخصية هنا أو هناك قريبة التعبير عن النظرية السياسية، وهذه الشخصيات هى نقطة ضعفه لا قوته. بل إن فى أشخاصه شيئًا من تحير البصر أمام تداخل الرؤى، شأننا جميعًا حين نستيقظ، فهم يرقصون مع الحقيقة.

(٩)

فلننظر نظرة أخيرة إلى زينايدا وفلاديمير بنزوفتش قبل أن نفارقهما. لقد أصبحت عشيقة أبيه، وعرف الفتى ذلك أخيراً. فقد رآهما يركبان جواديهما معًا، وتبعهما إلى الحديقة، «عطيلا» غير أن في يده سكين، فما إن رأى أباه حتى سقطت السكين من يده. إنه مَحْبور وقانِط، وكذلك هي أيضًا، إلا أنها أسوأ منها حالاً. إن أسرته عائدة إلى موسكو، فقد انتهت عطلة الصيف. ويذهب فلايمير بتروفتش إلى الكوخ للوداع.

«استقبلتني الأميرة في حجرة الجلوس بتحياتها المهملة المبتذلة؛ قالت وهي تدس السعوط في أنفها: ما لأهلك مستعجلين يا جدع؟ فنظرت إليها وانزاح عن صدري عبء ثقيل. كانت تعذبني كلمة «القرض» التي أشار إليها فيليب عرضًا. ولكنها لم تشك... أو على الأقل هذا ما ظننته إذ ذاك. ودخلت زينايدا من الحجرة المجاورة، شاحبة، في ثوب أسود، مرسلة الشعر، فأمسكت بيدي دون كلام، وأخذتني معها.

بدأت الحديث قائلة. سمعت صوتك فجئت على الفور. أهكذا يسهل عليك أن تفارقنا أيها الولد الشرير؟

فأجبنها: لقد جئت لأودعك يا أميرة، ولعله وداع الأبد. أحسبك سمعت أننا راحلون.

قالت وهي تحد النظر إليَّ: أجل، سمعت. شكراً على مجيئك لقد كنت بدأت أفكر أني لن أراك ثانية. لا تذكرني بشر. لقد عذبتك أحيانًا ولكنني لست كما تظنني.

وأشاحت بوجهها واستندت إلى النافذة.

– حقًا إننى لست كذلك. أنا أعلم أنك لا تحسن الظن بى.

– أنا؟

– أجل أنت – أنت.

فرددت بأسى وقلبى يخفق كعهده تحت تأثير سحرها القاهر الذى لا يوصف، أنا؟ أنا؟ صدقينى يا زيناندا ألكسندروفنا، مهما فعلت، ومهما عذبتنى، فسأظل أحبك وأعبدك إلى آخر أيام حياتى.

فالتفتت إلى بحركة سريعة، وفتحت ذراعيها واحتضنت رأسى، وقبلتنى قبلة حارة تفيض عاطفة. الله يعلم لمن كانت هذه القبلة: ولكنى ذقت حلاوتها بنهم، فقد علمت أنها لن تتكرر. وظللت أردد: وداعًا، وداعًا...

وانتزعت نفسها منى وذهبت. وخرجت. إننى لا أستطيع أن أصف الانفعال الذى خرجت به. ولا أحسبنى أحب أن أستعيده، ولكنى أعتقد أنى لو لم أجربه لكنت سيئ الحظ».

ولم يكلمها بعد ذلك قط، وإن كان قد رآها مرة أخرى حين ضربها أبوه بالسوط. وبعد أربع سنوات سمع أنها فى المدينة، فحاول أن يراها مرة أخرى، ولكنه ذهب بعد أن فات الوقت. كانت قد ماتت.

(١٠)

وهذا كل شيء. والذى يبرز مهيمنًا على هذا كله هو انطباع عن الجمال والحق. فلا شيء قد حرف، ولا شيء قد زيف، والحياة التى وصفت كانت مليئة بالعذاب، بل بالضياع والطيش. ولكنها لم تكن قبيحة ولم تكن عبثًا. فعند تورجنيف أن الأشياء المادية التى نلمسها ونقيسها - حتى زينايدا فى قبرها «تلك القسمات الحبيبة، تانك العينان، تلك الخصل، فى الصندوق الضيق، فى الظلمة الأرضية الرطبة» - قد تكون واقعًا موضوعيًا ولكنها ليست الواقع الوحيد، فهى على التحقيق رموز كما أنها أشياء، بل لعلها رموز فقط.

لأى شيء ترمز؟ إن تورجنيف ليس دجماطيقيًا. فهو لا يقدم جوابًا محددًا عن ذلك السؤال، ولكنه يشعرنا بأن ثمة جوابًا. ومعرفة أن ثمة جوابًا هى قبول للحياة بالمعنى التورجنيفى، هو النظر إلى الألم والفرح بنفس النظرة. هى ألا يحزن المرء بوصفه إنسانًا، ولا يصرخ بوصفه فنانًا. وأحسب أن ذلك هو ما عناه تولستوى بقوله إنه يقدر تورجنيف «لهذا السبب بالذات: أنه ليس حرونًا»، وأضاف أن دستويفسكى كان حرونًا، ولهذا فإن كل حكمته وحرارة قلبه تذهب هباء. وأعلن أن تورجنيف «سيعيش بعد دستويفسكى، لا لصفاته الفنية بل لأنه ليس حرونًا».

(١١)

وقصة «الحب الأول» هذه دليل يؤكد حكم تولستوى. فليس ثمة قصة أكثر امتلاء بالعواطف منها، ومع ذلك فليس ثمة قصة أقل منها «حرونا»، أو أوضح تفسيراً لقول رجل كهنرى چيمس شديد الاختلاف عن تولستوى: إن تورجنيف كان «أكثر العباقرة أمناً». وأنا مدين بهذه الملاحظة للسير إدموند سپرنجز، ومما يجدر بالذكر فيما أرى أن هذا العالم المبرز قد اختار تورجنيف مثلا على تطبيق منهج هارفى فى الفن، وذلك فى خطبة هارفى التذكارية التى ألقاها أمام المجمع الملكى للأطباء سنة ١٩٤٤. قال:

«والمقصود بالمنهج الهارفى هو استخدام الملاحظة والتجريب بإرشاد المعرفة والتفكير. وهو يقابل التفكير، أو قبول ما قاله الآخرون، بدون عرض على النظر والتجربة».

وهذا هو صلب القضية التى أدافع عنها: إن تورجنيف الذى اتهمه خصومه بأنه رومانتيكى يتجنب الحقيقة، هو بفضل منهجه ومزاجه معاً أقوى منهم عدة لكشف الطبيعة البشرية، والإيحاء بتلك الحدسات – ولا يقلل من قيمتها العلمية أنها حدسات – والحدسات بدونها لا يمكن التوفيق بين المتناقضات البادية فى الطبيعة البشرية. ولكن تورجنيف ليس عاطفياً. اسمع كيف ينهى قصة الحب هذه:

«وأذكر أننى بعد أيام من سماعى نبأ موت زينايدا، دفعنى شعور غريب لا يقاوم إلى شهود موت امرأة عجوز فقيرة كانت تسكن فى المنزل الذى نسكن فيه. كانت تموت بعناء وألم، وهى مغطاة بالخرق، راقدة على ألواح صلبة، وتحت رأسها كيس. كانت حياتها كلها قد انقضت فى صراع مرير مع الحاجة اليومية؛ لم تعرف سروراً، ولم تذق شهد السعادة.

وقد يحسب المرء أنها ستفرح بالموت، بخلاصها وراحتها، ولكنها ظلت - ما صمد كيانها المحطم، وماج صدرها في ألم تحت اليد الباردة التي كانت تثقله، وحتى فارقتها آخر قواها - ترسم الصليب على صدرها وتهمس: رب اغفر لي خطاياي؛ ولم تختف من عينيها نظرة الخوف والفزع من النهاية إلا مع آخر ومضات الشعور.

وأذكر أني شعرت آنذاك، عند فراش العجوز الفقيرة المحتضرة، بالجزع من أجل زينايد، وتمنيت أن أصلي لها، ولأبي - ولنفسي».

وهنا يحسن بنا أن نقف. لقد كنا في حضرة فنان عظيم، وإنسان رقيق، يحتاج إليه هذا العالم الحرون المر العنيد. وما لم يحل الدمار الكامل بالمدنية على أيدي أولئك الماديين الذين دفعوها إلى حافة الجنون، فسيبقى تورجنيف فيما أرى قوة تزداد عصرية كل حين، لأنها قوة عالمية وروحية. ولكنه لن يعيش بآرائه، فما من روائي يعيش بآرائه، ولو كان تولستوي. ولكنه سيعيش، كما يعيش تولستوي في «أنا كارنينا» لأنه يعرف كيف يحضر رائحة امرأة وملمسها، وكيف يحبها، وكيف يغفر لها خطاياها كالآلهة أنفسهم.

إنه يعرف كيف يُمكِّننا من أن نتخيل ثانية، ونستقبل في أنفسنا تفرد كل تجربة إنسانية: المعجزة الفذة في أن يحيا كل رجل وكل امرأة، لأنه - مثلاً - لا يعرف كيف يصف امرأة أو كيف يحلل شخصيتها فحسب، بل يعرف كيف يحضِر رائحتها وملمسها وحضورها، وكونها هي إياها، كما تعلم في أعماق قلبها أنها هي وليست شخصاً آخر؛ ويعرف، بذلك، كيف يحبها رغم جميع أخطائها؛ وكيف يمتنع، في حبه لها، عن الحكم عليها؛ وكيف يصلي لها - إذ لا يدعي أنه يغفر لمخلوق - حين يصلي لنفسه.

تولستوى: الحرب والسلام

من كتاب : Reflections in a Mirror First Series

ما «الحرب والسلام»؟[*] إنها ليست رواية، وليست قصيدة من باب أولى، وليست سرداً تاريخيا كذلك... لا تكاد هذه الكلمات تقرأ حتى ينهض ألف قارئ ليستنكروا إدراج مثل هذه الهرطقات الثلاث فى جملة واحدة. ما أشد حذلقة النقد وانحرافه إذا قال فى مثل هذا المقام: إنها ليست رواية! ألم يُجمع عشرات من الثقات على القول بأنها أعظم رواية كتبت؟ وإذا لم تكن رواية ولا قصيدة ولا سرداً تاريخيًا، فماذا تكون إذًا؟ إن هذا هو السؤال الذى كان تولستوى نفسه يسأله. فإذا كان أحد من الناس منحرفًا ومهرطقًا ومتحذلقًا، فقد كان تولستوى كذلك، فهذه الجملة هى كلامه، إلا أن علامة التنصيص رفعت لحظة لغرض.

وقد كتب تعليقه ونشر فى سنة ١٨٦٨، بينما كان العمل نفسه حيًّا فيه، فإن المجلدين الأخيرين لم يخرجا من المطبعة إلا فى السنة التالية. وبعد ذلك بزمن طويل، عندما تغير رأيه فى الفن، وراح يجهد ليجعل العالم كله - حتى العالم الذى خلقه من قبل - يتفق فى عقله مع الخلقية الاجتماعية التى اعتنقها فى الشطر الأخير من حياته، اعتقد أنه كان يفكر على نحو آخر فقال: «فى الحرب والسلام، أحببت انفعالات الشعب التى نبعت من حرب ١٨١٢ ... وقد حاولت أن أكتب تاريخًا للشعب». ولك أن تقارن هذا القول بتتمة دفاعه القديم (١٨٦٨). فعندما ظهر الجزء الأول من كتابه قال له بعض الناس إن طابع العصر «لم يكن محدداً إلى درجة كافية». والظاهر أنهم كانوا يعنون بذلك ما يعنيه الناقد المحدث إذا قال إن وجهة نظر تولستوى كانت شديدة الأرستقراطية، وإنه لم يبرز التحكم الطبقى كما ينبغى. فكتب: «أنا أعلم ما هى خصائص العصر، التى لا يجدها الناس فى روايتى: إنها فظائع الرق، وحبس الزوجات،

(*) «War and Piecae» by Leo Tolstoy, Translated by Louise and Aylmer Maude, with an introduction by Aylmer Maude.

وجلد الأبناء الكبار... إلخ». وبعد أن دفع هذه التهمة عن نفسه بقوله إن تأكيد هذه الفظائع معناه تشويه الحقيقة، أضاف بهدوء:

«لقد كان لذلك العصر خصائصه (ككل عصر)، وهذه الخصائص ناتجة عن التباعد السائد بين الطبقة العليا والطبقات الأخرى، وعن الفلسفة الدينية لذلك العهد، وعن خصائص التربية، وعن عادة استعمال اللغة الفرنسية إلى غير ذلك. وهذا هو الطابع الذى حاولت أن أصفه بقدر ما استطعت».

وهذا مختلف جداً عن قوله: «وقد حاولت أن أكتب تاريخاً للشعب، إلا إذا أخذت كلمة «الشعب» على وأسع معانيها.

«الحرب والسلام» ليست إذن رواية ولا قصيدة ولا سرداً تاريخياً ولا وثيقة ماركسية. فما هى؟ هناك وجه من الصحة فى القول إنها ارتجال ضخم حول فكرة مزدوجة. ولكننا إذا قلنا ذلك فيجب أن نحرص على ألا يساء فهم كلمة «الارتجال»، وأن يحدد فرضنا عن الفكرة المزدوجة تحديداً واضحاً. فلم يكن تولستوى مرتجلاً بمعنى كونه غير حريص على فنه، أو زاعماً فى زهو أن الشكل الفنى ليس بذى خطر. إنما ينحصر ارتجاله فى قدرته على رد الخصلة التى أفسدت كثيراً من الكتب، ولا سيما الكتب الطويلة، فضيلة لكتابه وأعنى: أن الرجل الذى بدأ الكتاب لم يكن هو نفس الرجل الذى أتمه. فقد كان الشكل الذى اختاره مرناً، أو على الأصح ليناً بحيث لم تكسره التغيرات التى مرت بالكاتب بل كان يستجيب لها دوماً، وبحيث لم يكن قط محبوساً فى هذا القالب ولا مقيداً فيما يهم أن يقوله بما سبق أن قاله، بل كان يترك كل يوم – على حد تعبيره – «قطعة من لحمى فى المحبرة». أما عن الفكرة المزدوجة فيكفى أن أقول الآن إن ما أعنيه ليس هو ذلك الانفصال بين القصة الشخصية والملحمة الوطنية، الذى أبرزه برسى لبوك فى تحليله البارع، بل هو فكرة مزدوجة، كما أن الزواج الكامل مزدوج، منتجة للوحدة كما يمكن أن يكون مثل هذا الزواج منتجاً للوحدة على الرغم من تباعد الاهتمام والموضوع. وما أطلقنا عليه اسم الارتجال، والوحدة التابعة من ثنوية الفكرة، يرجعان فى الواقع إلى أصول واحدة. فبحث أحدهما وبحث الآخر

هما بحث واحد. ومن الصعوبات الأساسية فى رؤية الكتاب ككل أنهما يجب أن يؤخذا واحداً بعد واحد.

وحين يعاود المرء قراءة هذا العمل الضخم، يشعر شعوراً مستمراً وملحاً بحضور تولستوى فيه. فحرارة شخصيته لا تظهر فى مناظر الحب ومناظر الحرب فقط، بل إنها تظهر فى المناقشات التاريخية نفسها. وطريقته التاريخية بعيدة غاية البعد عن طريقة فلوبير من ناحية، وطريقة ستندال من ناحية أخرى، فلا هى موضوعية ولا هى ساخرة ولا هى رومانتيكية، ولكنها طرح لنفسه فى المادة التاريخية، وتلقيح بنفسه لها، فسواء أو صف إمبراطوراً أم موقعة، أم ترك القصص ليلتفت إلى المؤرخين ويردهم إلى الجادة، فأنت واجد أبداً وميض إقناعه أو حماسته - أو اعوجاج فكره إن شئت - فى الكتابة. لقد كانت لديه أكوام من الوثائق والملاحظات والخطط، ولا شك أنه كان حين يأوى إلى فراشه كل ليلة يعلم، أو يظن أنه يعلم، ما سيكتبه فى الغد، وكذلك كان يفعل بوجه ما. ولكن خياله يكون قد جرى بالليل فى يقظته ومنامه، ونظريته عن حتمية التاريخ قد انبتت غصناً جديداً. وهو نفسه تغير، فإذا عاد إلى مكتبه كان ذلك التغير دائماً هو ما يطبعه على كتابه. والنظام الذى يأخذ به كتاب «آخرون أنفسهم ينحصر غالباً - وينبغى أن ينحصر - فى التزامهم الخطة الأصلية والشكل المعد لعملهم. وليس هذا مجرد ثبات - فالثبات ليس فضيلة كبيرة - ولكنه وسيلة للتعميق. وسيلة قيمة كما عرف شكسبير وورد سورث حين اختارا أن يكتبا سونتيات لأنهما وجدا فى ذلك الحبس الشكلى إطلاقاً للروح. ولقد كان النظام الذى أخذ به تولستوى نفسه مختلفاً فى نوعه، ولكنه لا يزال نظاماً. فلم يكن مبذراً فى عبقريته ينبسط وينبطح فى إهمال ويظل يكتب وعيناه تدوران متنكباً جادة الاعتدال. ولكن النظام الذى أخذ به نفسه - وقد كان هو نضال حياته الخاصة بعد أن زهد فيه نضالاً فنياً بزمن طويل - كان من ذلك النوع الذى يطلب جزاء كما طلب بيير جزاءه فى نسيان الذات بكون المرء صادقاً مع نفسه. ولو حذف تولستوى تلك المناقشات التاريخية ولو قال: «هذه مملة يجب أن تترك. إننى أكتب قصة وليس لهذه دخل فى القصة» - لو فعل ذلك لما كان صادقاً مع نفسه، فإن موضوع المناقشات التاريخية كان هو نفسه ذلك الصباح. وكان لابد له أن يرتجل لأن

حيويته إنما كانت تفيض من خلال شبكة ارتجاله المعقدة (كما كانت حيوية تورجنيف تفيض من خلال قناة محكمة، هى قناة الشكل المعد). واستطرادات تولستوى يمكن أن تثير الغيظ كمقالاته الأخيرة، ولكنها لم تكن أبداً عادية ولا خالية من اللون. وما أكثر ما يذهب الغيظ بعد جملة أو جملتين، وتنسى القصة التى تركت، ويوطد الاستطراد قدميه وتستحوذ حكمة الارتجال (أو عناده) على القارئ! وقد تذكر أن بيير كانت فيه عادة أشبه ما تكون بتولستوى، فهو يتكلم ويفكر فى شىء ما بينما تتكلم نتاشا وتفكر فى شىء آخر:

«سألت: أتدرى فيم أفكر؟ إننى أفكر فى بلاتون كرتايف. أتحسبه يقرك على خطتك الآن»؟

ولم يدهش بيير للسؤال، فقد كان يفهم ما تفكر فيه زوجته.

ردد: «بلاتون كرتايف؟» – وأعمل فكره محاولاً بإخلاص ظاهر أن يتخيل رأى كرتايف فى الموضوع. لا أظنه يفهم... ولم يدهش بيير للسؤال. فقد كان يفهم ما تفكر فيه زوجته، ولكن ربما فهم.

فقالت نتاشا فجأة: «شد ما أحبك!».

كيف علم تولستوى أنها ستقول ذلك فجأة؟ إن هذا العلم جزء من ذلك الإلهام المنطوى على نسيان الذات الذى مكنه من أن يخاطر بما لم يكن ليجرؤ على المخاطرة به أحد غيره، أعنى إملال قارئه. فقد كان مثل بيير قادراً على أن يخاطر بأى شىء ما دام صادقًا مع ارتجالاته. فهذه الارتجالات ليست هى ما يتوقعه القارئ أو يرغب فيه ولكنها – حتى فى أخطائها – تعبير حار عن تولستوى نفسه. إن نتاشا تصيح: «شد ما أحبك!» والحق أنه ليس هناك شىء آخر يمكن أن يقال.

وهذه الموهبة نفسها فى الارتجال، وهذه القدرة نفسها على إثارة الحب باستخدام تلك الموهبة، تظهران فى الفقرات الشخصية من ذلك الكتاب الفريد بأوضح مما تظهران فى الفقرات الفلسفية. ولم يسأم النقد قط من ملاحظة السهولة الفذة التى ينفث بها

تولستوى حياة فى كل منظر. ولكنه اكتفى أحيانًا بأن ينسب إلى هذه الخاصة المشتركة بين النواحى الملحمية والبيئية أو الرومانتيكية فى الحب والسلام ما ينتج عنها من شعور بالوحدة والاستقامة. ولكننا يجب أن نمضى إلى أبعد من هذا. فليس بكاف أن يقال إن تولستوى قادر على أن يكتب بحيث يغطى الوصلات أو يبهر عينى القارئ فلا يراها. إنما الذى يجب أن يقال إن لمعانه وواقعيته يختلفان فى النوع، لا فى الدرجة فقط، عن لمعان غيره من الأساتذة وواقعيتهم. وقد يصلح المنظر الذى يأتى فى أول الكتاب بين الصبية نتاشا وبوريس فى كوخ النباتات مثالاً على ذلك؛ لأنه منظر أليف كفاية ما تكون الألفة. وإذا كان ثمة شىء يقينى بين مخاطر النقد الذى يعتمد على الأدلة الداخلية، فمن المؤكد أن تولستوى كان يرتجل على معنى الارتجال الخاص به وهو يكتب هذا المنظر. لا يمكن أن يوجَّه إلى الكاتب المبدع سؤال أصعب من هذا: «هل شخصياتك صور لأشخاص حقيقيين؟» والجواب دائمًا: «نعم» وبنفس الصدق (لا أدرى). ولو سئل تولستوى عن نتاشا وقريبته الصغيرة تانيا لكان جواب تولستوى هو هذا الجواب.

فأحيانًا كانت نتاشا فى عقله هى تانيا وبمقدار كونها تانيا كان كل رجل يوجد بينه وبينها علاقة وجدانية فى تلك اللحظة يتشبع بشخصية تولستوى. ولا يمكن أن يزعم أحد أن شخصية بوريس كانت فى المجرى العام للكتاب شخصية كونها المؤلف من سيرة حياته؛ فموقف تولستوى منه فى معظم الأحيان موضوعى ومتباعد؛ ولا شك أنه أراده كذلك عندما وضع خطة الفصل الخامس من الكتاب الأول؛ ولكن حين قفزت البنت الصغيرة فجأة على برميل (لتكون أطول منه) (وعانقته بحيث التفت ذراعاها النحيلتان العاريتان فوق عنقه ورمت شعرها إلى الخلف أو قبلته فى شفتيه) – تخلى تولستوى عن خطته (كان بوريس على شىء من السماجة قبل هذه اللحظة وسيعود سمجًا بعدها) وارتجل أحد ارتجالاته الرائعة نافخًا الحياة فى بوريس بعملية معجزة، عملية صب نفسه فى ذلك الشاب الذى كان من قبل معتمًا.

قال: نتاشا، تعلمين أنى أحبك ولكن...

فقاطعته نتاشا: تحبنى؟

أجل أحبك. ولكنى أرجوك ألا نفعل هذا... بعد أربع سنوات سأطلب يدك.

ففكرت نتاشا، ثم راحت تعد على أصابعها الصغيرة النحيلة ثلاثة عشر، أربعة عشر، خمسة عشر، ستة عشر... حسناً! إذن اتفقنا؟

وأضاءت وجهها المتشوف ابتسامة فرح ورضى وأجاب بوريس: اتفقنا!

قال البنت الصغيرة: إلى الأبد؟ حتى الموت؟

ليس من الضرورى أن نعرف العلاقة بين تولستوى وتانيا التى عرفها حين كانت فى مثل هذه السن، لنشعر أن الكاتب يدخل بشخصه فى هذا المنظر، أو لنثق أنه كان مرتجلاً، خالياً من الشعور بالذات إلى حد أن تولستوى لو سئل بعد ذلك هل كان هذا المنظر مشتقاً من حياته إلى حد ما، لكان من الجائز أن يجيب «نعم» وأن يجيب بنفس الصدق: «لا أدرى». فهو واحد من المناظر التى كتبت «والفنان نائم»، وإن كان من الجائز أن كل كلمة قد اختيرت بعناية وروجعت بعناية. وقد كانت الكتابة بهذه الطريقة هى أجمل موهبة عند تولستوى. فلا أحد غيره استطاع أن يستخدمها فى كل شىء كما استخدمها هو. فى مناقشة تاريخية بحيث يشتعل «برودها، بحرارة شخصه فيها. فى صالون فى حفلة سباق فى عربدة سكارى، فى إعطاء أنا كارنينا طابع أنوثة لا نظير له فى الأدب، فى إعطاء قبلة نتاشا خفة وحرارة وواقعية تأخذ بمجامع القلب».

فيم استخدم هذه القدرة العظيمة الموحدة عند كتابة هذا الكتاب؟ إنه السؤال القديم: «ما الحرب والسلام»؟ بعد أن يقول لنا تولستوى إنها ليست رواية ولا قصيدة ولا سرداً تاريخياً، يحاول أن ينبئنا ما هى: «والحرب والسلام، هى ما رغب الكاتب أن يعبر عنه، واستطاع أن يعبر عنه، فى الشكل الذى عبر فيه. ولو كان هذا الإعراض عن الشكل المتعارف فى عمل فنى أمراً معداً من قبل، لبدأ فى إعلانه فى جرأة وتطاول...» هذا كل ما ينبئنا به. والفقرة تلوح غامضة أولاً، ولكن ألا تبدو فجأة حافلة بالمعنى إذا تأملناها فى ضوء ما سبق أن قلناه عن «الارتجال الخالى من الشعور بالذات». لقد كان هناك شيئان «رغب الكاتب أن يعبر عنهما واستطاع أن يعبر عنهما»: نفسه فى علاقته

بأفراد من الرجال والنساء، وشعوره بالقيم فى مجتمع ينظر إليه نظرة تاريخية. هاتان هما الفكرتان، وهما فكرة واحدة. ولأنهما فكرتان، ويجب أن تعالجا على نطاق ضخم، يبدو أن فى الكتاب انفصالاً، ومع ذلك فهما فكـرة واحـدة، لأن شعور الإنسان بالقيم هو نفسه، ويتغير بتغيره. فهو نتاج خبرته وآرائه، وقد كان لهذا «النتاج» هو «ما رغب الكاتب أن يعبر عنه واستطاع أن يعبر عنه». لا فى شكل الرواية التقليدى، بل فى ارتجال تاريخى واجتماعى «غير معد من قبل».

هنا إذن الانفصال الذى لاحظه القراء، وهنا الوحدة الجوهرية التى شعروا بها. وهذه الثنوية جعلت كلا من النقد التحليلى والنقد التأثرى «للحرب والسلام» عسيراً، ولعلها هى أصل الصعوبة التى يصادفها بعض القراء إذ يجدون فيها نوعًا من الخلط الذى ينفرهم منها. إن الخلط موجود، ولكن أمره مفهوم عند القارئ الذى يكتشف أن المطلوب منه ليس هو تلقى انطباع واحد من عبقرية تولستوى فى وقت معين، بل النمو معه، والاستسلام للتغير كما يستسلم له والاستجابة لارتجالاته. لقد كان يسير، وهو يكتب، نحو أزمة حياته التى سميت بتحول إيمانه. فنحن مواجهون بنقيضة هى أنه بينما كان يكتب عملاً فذاً كان عقله يعد ثورة فى قيمه الفنية والأخلاقية.

وقد كانت الناحيتان فيه، الفنان والمعلم، على أن تنفصلا وشيكًا، وبذور الانفصال موجودة فى «الحرب والسلام»، ولكن الانفصال لم يكن قد جاء بعد؛ والزواج – إن جاز لنا أن نعبر بهذه الكلمة عن الارتباط بين الدافعين فى عبقرية تولستوى – كان لا يزال قائماً، وإن كان كالزواج بين نتاشا وبيير، اتحاد كائنين جد مختلفين؛ اتحاداً فيه توتر عندما كانت نتاشا وبيير ينفردان كانا «يبدآن فى الحديث كما لا يمكن أن يتحدث إلا زوج وزوجة... فهناك موضوعات كثيرة تطرق فى وقت واحد». ومع ذلك «فإن هذا الحديث عن موضوعات كثيرة فى وقت واحد لم يكن يمنع التفاهم الواضح، بل على العكس كان أقوى دليل على أنهما جد متفاهمين». لقد كان الخطر عليهما؛ كالخطر على تولستوى؛ هو الإسراف فى المنطق. وكانا أقرب إلى الأمن – مثله – حين يرتجلان

دون وعى بالذات. «فعندما كان يبدأ فى إثبات شىء أو الكلام بطريقة جدلية هادئة، وتحنو هى حنوه، كانت تعلم أنهما مقبلان على شجار». والقياس المنبئ عن حياة تولستوى نفسه قريب إلى درجة توشك أن تكون مؤلمة. فقد كان على وشك أن يحطم زواج حكمته بفنه بعد قليل، بكلامه الجدلى ومحاولته الدائمة أن يثبت شيئًا ما. لقد كان على وشك أن يسأل: «ما الفن»؟ ويجيب بجواب أخلاقى، وما عادت نتاشا قط تصبح مندفعة: «شد ما أحبك!» ولا تقبله فى شفتيه.

پـــول ڤــــرلين

مـن كتــاب : Reflections in a Mirror, Second Series

شهرة الشعراء من شأنها أن تستقر آخر الأمر حتى ليمكن أن يقال كما قال «جان موريا» فى تأبين ڤرلين: «ولكن لنخل ذكر المدارس جانبًا، فهنا اليوم، لا يوجد إلا شيء واحد، وهو الشعر» - دون أن يردف هذا القول بما قاله موريا على الأثر: «وغداً يمكننا، بل يجب علينا، أن نعيد منازعاتنا من جديد». واستقرار الشهرة آخر الأمر مسوغ لعادة النقد فى الاحتفال بالذكرى المئوية لوفاة فنان، تلك العادة التى تبدو تحكمية مملة. أما محاولة إعادة تقييمه بعد مائة عام من مولده ففيها مخاطرة أكبر، ولكن المرجح أننا - فيما يتعلق بڤرلين - لا نكسب كثيراً بالانتظار(*) فمن المستبعد أن يجد النقاد فى سنة ١٩٦٦ أن الآراء فى زمنهم حول هذا الموضوع الشائك أكثر اتفاقاً أو أقرب إلى الإجماع مما هى فى أيامنا. إن شهرة ڤرلين شهرة قد لا «تستقر» أبداً، ولعل من المفيد أن نبحث عن السبب فى ذلك. وأول ما يلاحظ أن أحداً لم ينجح قط فى ربطه بمدرسة ما، وإن كان كثيرون قد حاولوا ذلك. وقد بدأ هذا الخلط فى حياته. فعندما اتسعت شهرته فى أواسط العقد التاسع، وبدأ الشباب يحتشدون حول منضدته فى المقهى ويدعون نسبته إليهم، نسى الكثيرون أنه بدأ برناسياً، وأن كثيراً من أعماله التى أصبح لها الآن أثر ثورى فيما يبدو قد كتبت، بل نشرت، منذ زمن طويل. فقد كان حيثما نزل - فى تنقله بين السجون، والمستشفيات والمدارس فى إنجلترا وفرنسا، والمساكن الحقيرة خلف الحوانيت - يحتفظ بمخزن لعمله بطريقة ما، ويخرج منه بين الحين والحين مجلدات يصعب اتخاذ ترتيب نشرها دليلاً على تاريخ القصائد المتضمنة فيها. ولو كان هذا كل شيء لما تعذر حل مشكلة أولئك الذين أرادوا أن يربطوا ڤرلين بمدرسة ما، أو أن يتتبعوا تطوره من مدرسة إلى مدرسة. فقد كان من الممكن - ولا شك، ببذل جهد نحو الترتيب الزمنى قائم على التواريخ المحققة والأدلة - أن يحصلوا على

(*) ولد پول ڤرلين فى ٣٠ مارس ١٨٤٤، وتوفى فى ٨ يناير ١٨٩٦. وقد ظهرت هذه المقالة فى أول أبريل ١٩٤٤.

مادة تمكنهم من تجديد مكانه.. مادة إذا أرخت ورتبت فربما أتاحت لهم (لو كان غير ما كان) أن يعينوا عهداً برناسياً، ثم تأثيراً رومانتيكياً متزايداً، ثم عهداً من التصوف الكاثوليكى لبابه «الحكمة»، وأخيراً عهداً من التحرر (أو الانحدار) الوثنى. ولكن هذه الجهود كلها مقضى عليها بالفشل، فعندما كان فرلين فى سجنه البلجيكى حيث مر بالتحول الدينى الذى أنتج «الحكمة»، كتب قصائد متطرفة فى الغزل أيضاً، وحسب المرء أن ينظر الحصاد الغريب من الشعر والنثر الذى جمع فى المجلد المنشور بعد وفاته (Oeuvres Posthumes)، ليدرك أننا نكاد لا نبالغ إذا قلنا إنه كان قادراً على أن يكتب أى شىء فى أى وقت بأى أسلوب من أساليبه.

وهذا ولا شك قول شديد السعة، رمى به عن قصد للتنبيه إلى ناحية خاصة ڤرلين – طبيعته الإنسانية وطبيعته الشعرية – لها المحل الأول فى تقديره إنساناً وفناناً ولنسمها مؤقتاً سذاجته – وهى كلمة يجب أن تخصص فيما بعد، يمكن أن تصلح إجمالا للفكرة وهى – بعد كلمة هو، استخدمها ليصف خصلة أحبها.

«... يبدو لى أن السذاجة صفة من أعز صفات الشاعر، يجب أن يعتمد عليها حين تعوزه صفات أخرى».

وقد اتخذت السذاجة عنده شكلاً خاصاً منفصلاً كل الانفصال عن فكرة البساطة، فقلما وجد إنسان أقل منه بساطة أو أكثر سذاجة، لأن السذاجة فيه كانت إبرازاً للضعف – مبالغة فى الضعف حتى أن ما ينتهى عند غيره من الناس إلى مجرد الرخاوة وفقدان العزيمة يصبح فيه قدرة فريدة على تلقى الانطباعات، فلم يكن له درع ولا مقاومة ولا قشرة ثبات، ولم يبق له من كل تلك العناصر التى تكون ما نسر بتسميته قوة الشخصية إلا الاندفاع والوفاء فى تشبث لعواطف ماتت. وهذه الصفة تظهر فى حياته ظهوراً فادحاً، وتظهر فى عمله عبقرية أبولية لا نظير لها فى الأدب. لأنها اقترنت بموهبة موسيقية لا تضارع. لقد بذه آخرون عمق بحثٍ فى روح الإنسان وجسده، ونبل موسيقى وحنو لحن فى التغنى بعوالم أعظم، ولكن أحداً لم يستجب لكل لمسة وهمسة من التجربة استجابة أكثر اهتزازاً وأشد حرارة – لوقتها – منه. لقد كان حيا إلى درجة مخيفة.

وفى أوليات أيامه، عندما كان يتبع مواضعات الرصانة البرناسية، استطاع أن يكتب فى «أغنية البُرَءاء» ما لو جاء من قلم آخر لكان مجموعة من الأبيات الشكلية، وأن يحملها أنهاراً وحنيناً شخصياً عميقاً:

«نحن البرءاء
ذوو العصابات المبسوطة، والعيون الزرقاء
نحيا شبه مجهولين
فى الروايات التى نقرؤها قليلاً...»

والنهاية «الساتورنية» الخفيفة لتلك الشطحة لا تقلل شيئًا من سذاجتها الڤرلينية. وله أبيات بعد ذلك بسنوات، فى «موازاة» التى وصفها بأنها مجموعة «دنيوية»، جداً» بل فى «أغان لتكريمه» وهى دون السابقة بكثير، له أبيات وقصائد كاملة تظهر، فى سياق شديد المناقضة لسياق «البرءاء»، كيف كانت تنفذ فيه التجربة من ألف زاوية، كأنما كل الحواس وكل الذكريات وكل النذر لا تزال أبداً تمطر سهاماً على رجل عاجز عن أن يسند ظهره إلى أى حائط.

فهو يجلس إلى المنضدة ويتأمل يديه، ويبدأ يخافهما:

«أخاف إذ أراهما على المنضدة.
تدبران أمراً رهيباً، صارماً عنيفاً».
وفجأة تندفع حدود الفزع خارجة وقد ارتفعت مصاريع العقل:
«اليد اليمنى فى يمينى، والأخرى فى يسارى، وأنا وحيد.
والخطوط فى الحجرة الضيقة تتخذ شكل كفن.
«الريح فى الخارج لا تنقطع عن العويل.

والمساء يهبط حنونًا . . .

آه لو كانت هذه أيدى حلم.

لكان خيراً، بل شراً، بل خيراً» .

إن الأصداء الداخلية والإيقاع الأخير العجيب، الذى يشبه عزف موسيقى سماوية، هما توقيع ڤرلين الأدبى، مهمان فى كل بحث عن تأثيره فينبغى أن نلاحظهما عابرين، ولكن القصيدة تلفت النظر قبل كل شىء بكونها - مع صغرها - دليلاً على أن الشاعر تقتحمه التجربة. وأكبر مثال على ذلك ديوانه الدينى «الحكمة»، وإذا نظرنا إليه هذه النظرة، فإننا لا نتورط فى سخافة القول بأن صاحبه لم يكن صادقًا فى تحوله إلى الإيمان؛ لأنه سرعان ما عاد بعد ذلك إلى المواخير والحانات. «فانعدام الصدق» عمل من أعمال الفكر، وهو عمل إيجابى، أما تحول ڤرلين إلى الإيمان فيبدو أنه كان تسليمًا لكل شىء آخر فى حياته. والفرق بينه وبين غيره من الناس هو فى تسليماته المطلقة. فلم يخدشه سهم، بل ذهبت السهام كلها إلى صميم فؤاده. ولكن واحداً منها لم يمت إحساسه ولا هدأ عذابه، ولا هو أخمل عبقريته إلى قبيل النهاية. وغيره من الناس يميزون بين السهام فيتجنبون بعضها ويتقون البعض بترس، ولكن ڤرلين لم يكن يميز لأنه - وهو فنان - كان يرغب بوحى من فطرته أن يطعن مرة بعد مرة وكان - وهو إنسان ينشد السلام - يهرب مرة بعد مرة. وكان ذلك هو معنى حياته بالنسبة إلى فنه، وهو التوتر القائم بينهما.

وفضيحة حياته كبيرة تهيئ كل الأدلة لمن يهمهم أن يحكموا عليه حكمًا أخلاقيًا. ولا حاجة بنا إلى بحثها هنا. فلم يكن ڤرلين بوهيميًا باختياره. وليس من فنان عظيم كان بوهيميًا باختياره. فالبوهيمية هى مسلاة التافهين، والفنان الذى يجد نفسه غارقًا فيها يشتاق شوقًا عنيفًا إلى الهرب منها.

وقد كان هذا الشوق هو النوع الوحيد من الثبات الذى عرفه ڤرلين. عدا فنه. وعندما اكتشف - لدهشته - فتاة لم تنفر من قبحه، أقدم على الزواج منها،

أعنى أنه استسلم من توه استسلامًا تامًا لفكرة حياة عائلية مليئة بالعاطفة. وسلسلة القصائد المسماة «الأغنية الطيبة»، والتى كتب معظمها أثناء خطبة طويلة الأمد، مليئة بأحلامه فى الاستقرار والسلام.

«المدفأة، ونور المصباح الضيق؛
والحلم والإصبع على الخد.
والعينان غارقتان بين العينين المحبوبتين؛
وساعة الشاى إذ يرسل بخاره، وقد طويت الكتب . . .» .

ولما افترقا، إذا به وهو الذى لم يكد يشكو المجتمع أو مصائبه الخاصة، التى كانت شاعريته تزيد من قوتها وعمقها، واستسلامه يزيد منها دائمًا – إذا هو يقول:

«وأخيراً ضاق صدرك .
على أن هذا – وأأسفاه ! – غير عجيب :
فأنت صغيرة السن !
واللهو طبع مر فى العمر النضير» !

فإن كان قد أعوزه الأمن والسلام مع زوجته، فليبحث عنهما فى مكان آخر – فى الريف مع أقاربه، أو فى مدرسة إنجليزية حيث يعمل أى شىء فى مقابل طعامه وسكناه، أو موظفًا صغيراً فى «أوتيل دى ڤيل»، فقد تولى مرة هذه الوظيفة وأحسن القيام بها. وعندما ضاعت منه ولم يجد عملاً يؤويه انساق عاجزًا أمام كل ريح تهب، وكان رامبو إحداها والشراب ثانية. كان دائمًا يبحث عن ملجأ – فى مزرعة، أو فى الرحلات، وأخيراً فى سلسلة طويلة من المستشفيات. وكان ينفى نفسه عن كثير من هذه المرافئ لأنه كانت فيه تلك الخصلة العاجزة الأخيرة فى الرجال الضعفاء: عادة العمل القاطع،

والهروب المفاجئ، في عصبية ودون تفكير. ولم ينف نفسه عن المستشفيات؛ لأنه كان فيها بعيداً عن الشراب الذى كان هو السبب فى حالات عنفه دائمًا. وقد تعلق بالمستشفيات وكتب عنها بحب، ففيها كان يكفى مئونة كل شىء، ويتخلص من كل هم، ولا يعود ضعفه خطراً بل فضيلة سلبية، وكان يخلو للكتابة.

لماذا لا يفهم الناس إلا قليلاً أن السلبية قريبة إلى قلب كثير من الفنانين، قد تختلف فى الدرجة ولكنها واحدة فى النوع؟ بعد قصة إطلاقه الرصاص على رامبو، استبدل ڤرلين من تلك الصحبة نعمة الحبس الانفرادى فى السجن، وقد كانت بركة عليه حقاً؛ هكذا جعلتها طبيعته. ومع أن مجموعة أعماله عزيزة الآن، فهناك لحسن الحظ طبعة جيدة من «الحكمة»(*)، نجد فيها تعبيراً عن العاطفة الدينية التى شعر بها فى سجنه. وليس من أوابد الظنّ فى شىء أن نقول إنه لو كان أصلب نفساً لكان تأثير هذه العاطفة فيه آنذاك أقل أو للازمته مدة أطول. أما الواقع فهو أنها وجدته خالياً من كل مقاومة كما وجدته كل تجربة، فاحترقت شغاف قلبه ونفذت منه منتجة ما كانت تنتجه كل تجربة: فلا تغير دائم فى الشخصية، بل لا توقف يذكر فى انسياقه المستمر، لكن غناء. معجزة شعرية، وسذاجة ملؤها البصيرة، ما كان غيره ليصل إليها إلا بالصبر على التقوى.

«عطور، ألوان، نظم، قوانين!
الكلمات تفزع كالفراريج؛
واللحم يشهق على الصليب».

إنه هو ڤرلين الذى كتب:

«هذه فاكهة وأزهار وأوراق وغصون،
ثم هذا قلبى الذى لا يخفق إلا لك».

(*) Sagesse., by Paul Verlaine. Introduction by F.W. Stokoe. (Cambridge University Press,).

وليس كأسلوبه أسلوبٌ استجاب لموضوعه بمثل هذا المزيج الرائع من المرونة والدقة، ولكن يجب أن نلاحظ أن ڤرلين لم يكن يتلعثم أمام شيء ما، فكلما عمق انفعاله ازداد إيقاعه صفاء ونغمة نقاء:

«رباه يا رباه، ثمة الحياة،

يسيرة لطيفة.

هذا الخرير الهادئ.

يأتي من المدينة!

ماذا فعلت أيهذا الباكي بلا انقطاع

خبرني يا هذا. ماذا فعلت بشبابك؟»

إنك تجد هذه المقطوعة في جميع دواوين المختارات. فالاستشهاد بها تسامح مع النفس، إلا أنه لا يمكن تجنبه، لأنك تجد فيها جوهر ڤرلين: حنينه إلى الهدوء، ودهشته منه، وقبوله الفوري له؛ ثم قدرته على الاستسلام، التي كانت في حياته ضعفًا مذلاً، وفي فنه نشوة؛ وفوق كل شيء سذاجته التي عبر عنها بموسيقى براءة باطنية، كأنما كان في رأسه ملائكة فاستطاع أن يقول إن السماء زرقاء صافية ببيتين افتتاحيين لا يمكن تحليلهما ولكنهما يفيضان بلبن الجنة:

«السماء فوق السقف،

زرقاء أي زرقة، صافية أي صفاء»!

ومثل هذه السذاجة ليست أساسًا لمدرسة، بل إنها لا يمكن أن تقلد إلا وتجعل مقلدها مضحكًا. كذلك ليس في ڤرلين «المتموج المختلف» شيء يرضي أولئك الذين يطالبون الفنانين «برسالة إلى العالم الحديث»، ولا هو كما زعم بعضهم شاهد على ترك

الأوزان وفوضى المقاطع، فقد كان حريصاً على التبرؤ من هذه البدع. فليجرب خلفاؤه ما شاءوا من التجارب، «إنى أراهم وأصفق لهم حين يجب أن أفعل ذلك». أما هو فقد كان يفضل «أن يحافظ على الوزن، ويراعى وقفة ما داخل ذلك الوزن، ويختم الأبيات بالقوافى». ومع ذلك فمن الحق أنه هو وملارميه، منفصلين ومجتمعين، قد فتحا للشعر الفرنسى اتجاهات جديدة، وكان بودلير هو الأستاذ الذى شرع الطريق. وقد رد ڤرلين على أولئك الذين كانوا يريدون منه أن يذهب إلى أبعد مما ذهب، فقال مدافعًا عن نفسه: «يا الله! لقد كنت أظن أنى كسرت البيت وحررته إلى درجة كافية - إذا أردتم هذه العبارة - حين غيرت مكان الوقفة بقدر ما استطعت، أما عن القافية..» ولكنه فعل ما هو أكثر من تغيير مكان الوقفة، واستخدام الموسيقى الداخلية أو الصدى، وتحرير البيت الإسكندرى. لقد سار على آثار «ازدواجات» بودلير، لا تمسكًا بنظريته، بل بوحى من أذنه هو، فمس روح التراث الفرنسى كما مس شكله، إذ أدخل فى اللغة تلك التوافقات النغمية التى كان نقصها فقراً فيها إذا قيست باللغة الإنجليزية. لا! إن أصحاب البدع الثائرة على شكل يجب ألا يدعوا أن هذا المغنى كان سلفًا لهم، إلا إذا سرهم أن يعترفوا بهذه المقطوعة التى كتبها بلغة إنجليزية تحمل حقاً نبرتهم الصحيحة:

«إننى ضجر جداً.

فى هذا المقهى فى كاليه.

أترانى محبوباً، أنا الذى أحبك؟

إذن سيسرك أن تبكى فى غيابى.

وقد كتبت برقية،

وأنا أعد آلامى بسببك.

ولكن ما الغد عندى؟

سأرحل غداً إلى لندن.

من أجلك إذن يهبط على هذا الحزن الثقيل».

فمن حيث العاطفة والترقيم وبناء الجمل كان يمكن أن تؤخذ هذه المقطوعة مأخذ الجد على أنها رائعة من روائع الانهزامية الباطنة فى كثير من كتب المختارات التى صدرت فى العقد الرابع المتقدم، وكانت تسمى: «اجتماع» أو – لتوخى مزيد من الصعوبة – «أقحوانة». أما ڤرلين فقد عنونها: «فى حجرة المرطبات». ولكن موريا كان على حق. «لنخل ذكر المدارس جانبًا. فهنا اليوم، لا يوجد إلا شىء واحد، وهو الشعر».

فـى تعـلـم الـكـتـابـة

مـن كتــاب :   كلمة الرئاسة فى «الاتحاد الإنجليزى» سنة ٩٥٤

The Writer and His World

الأسلوب، كما قال الأستاذ وولتر رالى، لا يمكن أنه يعلم. هذا صحيح كل الصحة؛ فلا يمكن أن يصبح أحد فنانًا بالاجتهاد. ولكن من الصحيح أيضًا أنه لا يمكن أن يصبح أحد فنانًا ذا أثر دون أن يجتهد. فصفة الفنان هبة من الآلهة يمنحها المرء حين يولد، تلقيح معجز نادر، يزيد فيه أو ينقص ساعة بعد ساعة حتى يؤتى ثماره أو يموت. واستمرارها كاستمرار المعجزات جميعًا يتوقف على قدرته على تلقيها وإرادته فى تلقيها، وهذه القدرة على التلقى تتوقف بدورها على تهيئة الفنان نفسه روحيًا لتلقى هبة الآلهة، إنها ليست ما نعنيه عادة حين نتحدث عن عملية تكنيكية. وعلى هذا المعنى لا يمكن أن يعلم الأسلوب.

ومع ذلك فثمة جانب آخر تكنيكى فى عملية الإثمار، أشبه باستعمال الفلاح لأدواته وتعهده للأرض. وهذا الجانب التكنيكى من حياة الفنان يمكن أن يتعلم، ويمكن أن يوصل بالتعلم إلى مدى لا يعود معه تكنيكيًا بالمعنى الضيق، بل يصبح درسًا للاستراتيجية العظيمة فى ممارسة الفن. وعن هذا التعلم أتحدث، لا عن تعلم العناصر التكنيكية لفن الكتابة فحسب، بل عن تعلم استراتيجيته العظيمة أيضًا، وعن الأمرين كليهما فى علاقتهما بصفة الفنان تلك، التى يمكنهما أن يمنحاها القدرة ويجلواها إذا كانت موجودة بالفعل.

قلت إن العناصر التكنيكية فى فن الكتابة واستراتيجيته العظيمة يمكن تعلمهما. ولكن هل يمكن ذلك؟ سنقول نحن الذين اشتغلنا بالكتابة عمرنا إننا تعلمنا صناعتنا فى شبابنا، وإننا لا نزال نحاول أن نتعلمها كل يوم ونحن فى كرسينا أو عند مكتبنا. ولكننا لم نذهب إلى الأكاديميات أو إلى مدرسة «سليد» كما يذهب الرسامون الشبان. لقد قرأنا التاريخ أو الأدب الإنجليزى أو الآداب الإنسانية فى جامعاتنا، ولم يكن شىء من ذلك تلمذة مباشرة فى صناعاتنا بالمعنى الذى نقصده الآن، ونحن نجد من الصعب أن نصف مم كانت تتألف تلك *التلمذة* التى نزعم أننا مررنا بها، كيف بدأنا، وكيف نستمر؟ وكيف يؤهل شاب لهذه الصناعة؟ وهل ثمة تلمذة للكاتب على الإطلاق؟

وآمل ألا يظن اختيارى لهذا الموضوع حذلقة. فلا أجد أعظم منى إدراكًا للأخطاء المضحكة التى يمكن أن يقع فيها الناس نتيجة للحذلقة. تلقيت ذات مرة بطاقة بريدية وقحة تحمل هذه الكلمات. «أنت يا من يقال أستاذ فى اللغة» – (معذرة، إننى ناقل، وقد قصد بهذا الثناء سخرية كما سترون) – أنت يا من يقال إنك أستاذ فى اللغة، بأى حجة أو عذر يمكنك أن تسوغ هجاء كلمة **judgment** بزيادة **e**، على أسلوب الصحافة الأمريكية الركيك؟».

فأجبت على بطاقة بريدية أيضًا «حجتى لما تسميه أسلوب الصحافة الأمريكية الركيك هو كتاب الصلوات».

وتلا ذلك صمت. ومن حسن الحظ أن مراسلى الغضبان لم يلاحظ أن «الترجمة المعتمدة للكتاب المقدس» حجة فى صفه، وإلا لكان من الجائز أن نستمر فى تبادل البطاقات إلى يومنا هذا. وعلى كل حال فقد وجدت فسحة من الوقت لملاحظة أنه فى الإنجليزية لا يعوزك شاهد من سادة اللغة على أى شىء تقريبًا. وهذا يزيد موضوعنا تعقيدًا. ويزيده تشويقًا أيضًا فيما أحسب؟ فليس علينا أن نسأل فحسب، هل هناك ما يسمى تلمذة فى صناعة الكتابة، بل علينا أن نسأل أيضًا، من الأساتذة الذين يجب أن يتجه إليهم التلميذ؟

(٣)

لا أحد يجرؤ على أن يغنى فى «كوفنت جاردن» أو يرقص فى «سادلرزولز» دون تدريب، ولكن كل من يستطيع أن يمسك قلمًا أو يثرثر لكاتبة على الآلة يجد نفسه حرًا فى أن يجلس مستبشرًا بأنه سيكتب كتابًا. ويكاد كل امرىء يفعل ذلك. وإذا كان هؤلاء الهواة المتحمسون خبراء فى مهن أخرى، يدركون - لذلك - أن أمراء البحر وقادة الجيوش مثلاً يصنعون ولا يخلقون، فقد يبدءون بالقول فى تواضع إنهم لا يستطيعون الكتابة، ولكن لا يمنعهم من أن يملئوا خمسمائة صفحة ليثبتوا هذه الحقيقة الواضحة، والسبب هو أنهم فى صميم أنفسهم لا يعتقدون أنها حقيقة. فهم يظنون أنهم يستطيعون الكتابة إلى حد ما. وهم حقًا يستطيعونها إلى حد ما. وهذه هى الآفة. ففكرة أن هناك صناعة كتابة مثلما أن هناك صناعة جراحة تبدو لهم غريبة ومنفرة إلى حد ما. أشبه بأن نتحدث عن لاعب ورق محترف أو عن ساحر محترف. ولا عجب فبنت أخيهم «إيفانجلين» كتبت كتابًا رائجًا فى الأسبوع الماضى. هل تصدق يا عزيزى أنهم سيخرجونه فى السينما؟ وأين الصناعة فى هذا؟ إنك لا يمكن أن تصدق ذلك فى إيفانجلين.

إن فن الكتابة يبدو فى كثير من الأذهان غير محتاج إلى تلمذة. وسبب ذلك، على ما أظن، أن جميع الفنون الأخرى تستند إلى عملية جسمية يجب أن يتدرب عليها الصانع. فلها مواد أو أدوات مادية يجب عليه أن يسيطر عليها، ولها فى كثير من الأحيان قواعد رياضية يجب أن يعرف كيف يطبقها، وفن الكتابة ليست له عناصر مادية أو رياضية مناظرة. فليست له قوانين للمنظور أو التوافق، ولا سلالم تعزف، ولا أرجل تقذف فى الهواء، ولا ينفخ إلا فى بوق واحد.

ويمكن توضيح الفرق بين فن الكاتب وسائر الفنون الأخرى من هذه الناحية بحكاية. فى صراع العمر مع الكلمات وجدت أن الرسم يمنحنى راحة وجماماً. وتعودت فى وقت من الأوقات أن أعمل بانتظام فى محترف رسام، وأشاركه فى نماذجه. كنت أعمل بنشاط وجد، وأسر حين ينجح رسم لى وأحزن حين يفشل آخر. وفى تلك الفترة من حياتى كنت وثيق الاتصال بجورج مور، وأوصلنى عملى معه إلى صداقة مع ولسون ستير وهنرى تونكس. وكان تونكس فى أخريات أيامه أستاذاً بمدرسة سليد، وكان مشهوراً بصرامته، فحرصت على أن أخفى عنه جولاتى فى فنه، حتى فضح جورج مور الأمر، فأمرنى تونكس أن أبرز رسومى حين نجتمع ثانية للعشاء، وكان يوماً مشهوداً. كنت أواجه المدفأة، وتونكس فى أحد الجانبين وستير فى الجانب الآخر، وكانت رسومى تنتقل عابرة إياى من يد أستاذ لأستاذ، وهما يتناقشان حولها ويرسمان عليها وكأنى غير موجود. وكان ستير كريماً بحيث قال إنى دقيق إلى درجة عجيبة، وحسبت ذلك ثناء خالصاً حتى أضاف. «ولكن يجب أن تنطلق. من أستاذك – إنجرس»؟ فاعترفت أنى معجب إعجاباً لا حد له برسم إنجرس. قال: «هذا ما ظننته، وإن إنجرس لأستاذ عظيم، ولكن ثمة أساتذة آخرون غير إنجرس». وبعد أن قال ذلك. غرق فى النوم.

وكانت لستير عادات تمس النوم. فلا سهرة تكون سهرة إن لم ينم فيها، وكان جورج مور يقول شاكياً؛ «لقد ضيعت نصف عمرى متكلماً وستير نائم أو منتظراً الليدى كونارد». ترك تونكس ستير ينعس وانفرد بتعليمى. فثبت قطعة من الورق على لوح رسم، ووضع اللوح مستقراً فوق حامل، ووضع فى يدى قلماً، وقال: «هيا، ارسم خطاً».

فرسمت فى وسط الورقة، من عند كتف الحامل، خطاً مستقماً إلى درجة لا بأس بها من الشمال إلى اليمين. قال تونكس، والآن ارسم الخط نفسه من الشرق إلى الغرب».

وكان ينبغى أن ينطبق تمام الانطباق على الخط الأول بحيث لا يتميز منه، ولكنه – لأسفى – التوى فى الغرب. إلا أنه كان فشلاً مشرفاً. وكان أسهل منه خط ثالث رسمته من الشمال إلى الجنوب.

قال تونكس الذى لا يرحم: «والآن دعنى أراك ترسم خطًا من أسفل إلى أعلى، من الجنوب الشرقى إلى الشمال الغربى، ماراً بنقطة تقاطع الخطين الآخرين». وأضاف بابتسامة عبوس: «وحذار أن يقع مثلث وسط البوصلة».

وهكذا استمرت التجربة. قال تونكس: «عندما تستطيع أن ترسم خطوطًا مستقيمة فى أى اتجاه دون خطأ، وتستطيع أن ترسم دوائر متحدة المركز فى اتجاه عقربى الساعة وضد اتجاه عقربى الساعة، تكون قد بدأت تتعلم الرسم. وبدون ذلك فكل ما عداه ادعاء، وإذا فعلت ذلك فكل ما عداه يصبح على الأقل ممكنًا».

ليس فى عملية تعلم الكتابة شىء يناظر رسم خطوط تونكس المستقيمة ودوائره المتحدة المركز، وليس فيها شىء يمكن تحقيقه وراء كل شك بالمسطرة والفرجار. إن تلمذتنا غامضة إلى درجة خطرة. وسنكون أقرب إلى فهمها إذا حددنا أولا ما غرض التلمذة فى أى فن من الفنون، ثم نبحث بعد ذلك كيف يمكن أن يصل الكاتب إلى هذا الغرض.

(٣)

الغرض من التلمذة – كما أفهمها – عام لا خاص. فهو تمكين راقص البالية من أن يرقص، والممثل من أن يرقص أو يمثل أى شىء فى حدود قدرته الجسمية أو العقلية، وليس تدريبه على أن يؤدى دوراً بعينه، أو حصره فى تخصص مدرسة بعينها، أو أسلوب بعينه. وهذا القول نفسه يصدق على الفنون الأخرى: على الموسيقى مثلاً، أو على الرسم: فغاية الأستاذ العظيم هى أن يرفع عن تلميذه إصر العجز التكنيكى، وأن يمكنه من السيطرة على أدواته سيطرة تكون على الأقل جواز سفر للرحلات التى قد يطمح إليها، وإن لم تمده بالمال الذى يحتاج إليه فى هذه الرحلات. لا بد أن يفعل الأستاذ العظيم ذلك أولاً، ثم قد يتجاوزه فيمد تلميذه بمعرفة فى تاريخ فنه، وفهم لمجاله وحدوده، وخشوع أمام عجائب صنعه. كل تلك نواح مشروعة من التلمذة، لأنها إقدار للخيال وتنظيم له، كما كانت خطوط تونكس المستقيمة إقداراً لليد وتهذيباً لها.

التلمذة إذن إقدار سبيله التنظيم، فكيف تتحقق فى فن الكتابة، الذى لا يقوم على عملية جسمية، بل على اختيار الكلمات وترتيبها؟

(٤)

قد يجد المرء نفسه مغرى بأن يجيب أن الكاتب يجب عليه البدء بدراسة العناصر الخاصة به، وأن هذه هى النحو والنظم ومتن اللغة. هذه الإجابة تغرينى، فأنا أعتقد أن النحو والنظم ومتن اللغة ذات أهمية كبيرة، وسأعود إليها فيما بعد. على أننى لا أعتقد أن الشاب الإنجليزى الذى خرج من المدرسة، وهوت نفسه إلى الكتابة، ينبغى أن يبدأ بدراسة منفصلة شكلية لها، أكثر مما أعتقد أن سيشرون حين دخل فى التلمذة كاتبًا بدأ بتصريف Puella, Puella, Puellam. فقد علم من قبل أنه إن أحب فتاة فلابد أن ينصب كلمة الفتاة. لا شك علم ذلك بإذنه إن لم يعلمه إلهامًا. ولا شك عندى أن تدريب الأذن هو السبيل لضبط سائر عناصر تلمذة الكاتب. وليس معنى ذلك أن أذنه تصيب دائمًا، أو أن يعرض عن النحو والنظم قائلاً فى كبرياء كما يقول الذين لا يعلمون: «إننى لا أبالى بقواعدكم فأنا أكتب ما تستسيغه أذنى» إنما الذى أزعمه أنه إن لم تستقم أذنه فلن يستقيم شىء فيه، ولذلك فإن تدريبه على سائر عناصر صناعته يتوقف على تدريب أذنه – وأؤكد كلمة أذنه.

وسوف يساعده أن يكون له مرجع – وكونه يتعامل مع لغة حية، مرنة، متغيرة، يزيد قيمة هذه المساعدة – وأن يعتمد فى عقله سلطانًا، وإن لطف حكمه بعض الشىء. وكثيرًا ما يوحى إليه بهذا السلطان تحمس لأحد المعاصرين أو إعجاب به، كأن يكون معجبًا ببروست أو هنرى چيمس. وقد يكون إعجابنا الشديد بمعاصرينا القريبين منا عظيم الجدوى، فهم دوافع قيمة. وكما أن ازدهار حياة إنسان قد يرجع إلى وقوعه تحت تأثير الرجل الصحيح أو المرأة الصحيحة فى لحظة ركود أو عقم، فكذلك قد يرجع نتاج حياته فنان إلى حماسة عميقة يشب عنها فيما بعد. ولكن هذه الحماسات بذور

أو دوافع إذا جعلها المرء قانونه الأبدى فقد هلك. إن بروست وهنرى چيمس لا يمكن أن يشرعا لنا، فهما مغامران على الأغصان الحديثة النمو من أدبنا، وإذا تبعناهما بقينا على الغصن. أما إن أردنا أن تكون لنا أغصاننا فيجب أن نتخذ سلطاننا من جذع الشجرة الخالدة التى تزهر أبداً. ما جذع الشجرة الفرنسية؟ على الفرنسيين أن يجيبوا عن هذا السؤال. لعله بسكال، لعله بوزويه، لعله مريميه، إن أردنا كمالا أحدث؟ لست أدرى فليست لى أذن فرنسية. ولكننى واثق أن الترجمة المعتمدة للكتاب المقدس وجانباً كبيراً من كتاب الصلوات العامة، ولا سيما دعاء التضرع (الليتانى) جديران أن يكونا سلطاناً للرجل الإنجليزى، ومرجعاً للنحو والنظم والأذن.

هذا إذن جواب أولى عن سؤال الطالب: إلى أى أستاذ أتجه! اذهب إلى الترجمة المعتمدة للكتاب المقدس. فإذا قرأتها وسمعتها تقرأ بصوت عال يوماً بعد يوم وليلة بعد ليلة، فإن أنك ستتعود بها لغتنا وحلاوتنا حتى لتلقى الركاكة بسليقتها وقد لا ينتج عن ذلك أن تكتب نثراً عظيماً، ولكنك على الأقل ستجمع زاداً من اللغة. وستدرك أن أول مبادىء القصص هو الحركة، وأول مبادئ الوصف هو الوضوح، وأول مبادئ الدراما هو الصراع، وأول مبادئ الكشف هو الهجوم، وبذلك تكون قد تقدمت بعض التقدم فى تلمذتك.

(٥)

والكتاب المقدس قد يوقع النحوى فى مشكلات، شأنه فى ذلك شأن شكسبير، وقد أشار كثيرون، ومنهم فولر، إلى أن جملة "Young Ferdinand whom they supposed is drowns'd" فى المنظر الثالث من الفصل الثالث من «العاصفة»، غير مستقيمة من الناحية اللغوية، وهذا لا يزعجنى. فشكسبير بركان، ويسعدنى أن العلم لن ينجح أبداً فى إلزامه حدود النظام. ولعل شاتوبريان هو الذى قال ما معناه: إن نابليون لم يكن يعرف كثيراً فى فن قيادة الجيوش ما عدا كسب المعارك، وهذا قول يبدو مخالفًا للعقل، وكذلك حسبه فلوبير ونقد شاتوبريان نقداً شديداً لأنه كتبه، ولكن أتراه سخيفًا كما حسبه فلوبير؟ من الممكن أن يكون المرء عبقرية متسامية فى الحرب، دون أن يكون نموذجًا فى فن القيادة، إن معركة نابليون سنة ١٨١٤ تجعل حكم شاتوبريان ظاهر الخطل، فقد كانت عملاً رائعًا حتى من الناحية الفنية. ولكن كل انتصارات نابليون لم تكن كذلك، بل كثيراً ما كان يصحبها ذلك العنصر الذى يسمى «الحظ»، ذلك العنصر الذى لا يصاحب إلا عبقرية ممتازة، ولا يمكن تعلمه، وهذا – على ما أظن – هو ما قصد إليه شاتوبريان.

وما قاله عن نابليون يمكن أن يقال عن شكسبير فى عالمه الخاص، وعالمه الذهبى المائج. فمناظر الموقعة فى «أنطونيو وكليوبترة» شديدة الاضطراب فى بنائها، كما حدثنى جويفرى تيرل ذات مرة، ومع ذلك فأى انتصار للعبقرية تؤدى إليه؛ ليس المهم أن يقول شكسبير Who أو Whom فهو مرجع للشياطين والملائكة؛ لا للمبتدئين. أما الترجمة المحققة للأناجيل فشىء آخر. ففى طريقة كتابتها، من الناحيتين «التكتيكية» و «الاستراتيجية»، ما يمكننا من الاعتماد عليها، حيث لا يمكننا أن نعتمد مطلقًا على البركان الشكسبيرى.

أما وقد أتلفت كراستى الشكسبيرية، فإنى أنتظر دون وجل هجوم نحويى الكتاب المقدس. وسيتحدانى أحدهم أن أدافع عن آية ١٨/١٢ فى إنجيل متى:

How think ye? If a man have an hundred sheep, and one of th em be gone astray, doth he not leave the ninety and nine, and goeth into the mountains, and seeketh that which is gone astray?

إن هاتين الكلمتين seeketh, goeth لا يمكن الدفاع عنهما. ولابد أن مترجمى الكتاب المقدس قد رفعوا الجلسة لفترة الغداء عندما كانوا فى وسط الجملة. فهم لا يكررون هذا الخطأ عند ما تضل الخراف مرة ثانية فى الآية ٤/١٥ من إنجيل لوقا. ويقول المراجعون:

Doth he not leave the ninety and nine, and go into the mountains, and seek...

والمراجعون هنا مصيبون.

«وماذا عن الآية ١٥-١٦ فى إنجيل متى؛ لقد سببت لى هذه السقطة المشهورة كابوسًا متكررًا. فكنت أرى فى حلمى صبيًا صغيرًا يجيئنى بمقال قد كتب فيه.

I saw a man in the field. Whom do you think he was?

فأضرب على حرف m من كلمة whom وأقصى الصبى إلى آخر الصف، فيرفع إصبعه وصوته من مكانه المهين قائلا. «وماذا عن آية ١٥/١٦ فى إنجيل متى "But whom say ye that I am?" فأدارى وجهى خجلاً وأنا فى الحلم. ولكننى فكرت فى الجواب ذات ليلة. فعندما رفع الصبى الشقى إصبعه وصوته واحتج على بسلطانى، أجبته قائلاً: «أصبت يا غلام. تقدم إلى صدر الصف. ولكن لا تعدها ثانية. وعليك أن تكتب النسخة المراجعة أربعين مرة إلا مرة». ولا بد أنه ما زال يكتبها، فإنى لم أره مرة أخرى.

وإذن فلأعد إلى الترجمة المعتمدة للكتاب المقدس بيقين غير مزعزع، ولست أذهب إلى القول بأننا ينبغى أن نقف عندها، فقد تغيرت اللغة منذ ذلك الزمن، ومن حقنا

وواجبنا أن نعترف بهذا التغير. فضمير الملك للجماد its لا يرد فى الترجمة المعتمدة، ولكن شكسبير كان قد بدأ يستعمله - وأظنه استعمله عشر مرات - ولئن كان كلمة كريمة ذات صفير، لا تزال حقيقة بأن تجتنب فى الحديث عن الشمس أو القمر أو عن سفينة، إننا لا نستطيع أن نستغنى عنه الآن.

وغيرها كثير يمكننا أن نقوله ونكتبه دون أن يكون لدينا عليه سلطان من الكتاب المقدس، كما أن هناك استعمالات كثيرة فى الكتاب المقدس قد حرمت علينا، كاستعمال ضمير المخاطب المفرد مثلاً. فبحسبنا أن نقول حين نتعلم صناعتنا: «هذا الكتاب إمام نرجع إليه ويجوز لنا أن نخالفه بدليل قوى. ولكننا لا نخالفه عن جهل أو عجز، أو دون موازنة بين ما نكسبه وما نخسره بذلك».

إن أولئك الذين يباهون - وحق لهم أن يباهوا - بحيوية لغتنا وازدياد ثروتها من المفردات فى العصور الأخيرة كثيراً ما ينسون الثمن الذى دفع بموت كلمات جيدة وتصاريف جميلة. إن فقدان ضيمر المخاطب المفرد هو بذاته إفقار للغة الانجليزية، مهما يكن ما عوضت عنه، كما أن ترك صيغة «الماضى المستمر المحتمل» إفقار للغة الفرنسية. ولست أدعو إلى إعادتهما، ولكن قد يكون من الخير لمتعلم الكتابة إذ يقبل استعمالاً جديداً ألا يجهل الاستعمال القديم، وأن يعرف الثمن الذى يجب عليه أن يدفعه، وسيعرف ذلك إذا كان على إلف بالترجمة المعتمدة للكتاب المقدس. بل أكثر من ذلك، إنه سيجد أن تأثير الترجمة المعتمدة لا يقف عند حد المحافظة ولكنها تحرره أيضاً. ألم نجادل نحن جميعًا، فيما بيننا وبين أنفسنا، حول استعمال Which أو That اسم موصول، إننى أحب التنوع اللغوى الذى يطابق تنوع المعنى مطابقة دقيقة، ولذلك حاولت أن أحافظ على نوع من التمييز بين Which وThat يدل على تمايز معنوى. وما زلت أحاول ذلك، ولكنه ليس أمرًا سهلاً، وإن النفس لتستريح حين تجد أن الترجمة المعتمدة تجب مجهودى، وتداول بين That, Which. ففى الجملة التى تبدأ بقوله "Render There-fore Unto Caessr" (متى ٢١/٢٢) نجد جملتى صلة، ليست إحداهما بأكثر تحديداً أو إفادة من الأخرى، فالتشابه بينهما تام ودقيق، ولكن المترجمين يبدءون الأولى بـWhich

والثانية بـthovt: "Render therefore unto Caesar the things: that which are Caesar's and unto God the things that are Cod's." وقد فضل المراجعون أن يثبتوا على شيء واحد، فاستعملوا «that» مرتين. أما أنا فأتمسك بحرية الترجمة المعتمدة. فهى مثل كامل على أن الحكم الأخير فى تطبيق القواعد هو الأذن.

وثمة سبب آخر وجيه لاتخاذ الكتاب المقدس وكتاب الصلوات مرجعين أساسيين، وهو أنهما متداولان، أو على الأقل كانا كذلك إلى سنوات قليلة مضت. وهذا القول لا يصدق بنفس الدرجة على أى كتاب قديم آخر، حتى ولا على أعمال شكسبير، وشكسبير – بعد – ليس مرجعاً فى النثر. وقد كانت ملكة شكبير العظيمة مرجعاً فى النثر أود كثيراً لو أعتمده، وهى لا شك دواء ناجع للكتاب الذين يعانون من داء التعبير الفضفاض. استمع إلى جوابها فى ١٠ أبريل ١٥٦٣ («يوميات ديويس» ٧٥–٨١) عندما أهاب بها البرلمان أن تتزوج لتحافظ فى وراثة العرش.

«أما وكلام الأمراء أحق دين بالقضاء فإنى مجيبتكم عما سألتم. وإليكم جوابى. إن ملتمسيكم إلىَّ يتضمنان أمرين: زواجى ووراثة العرش من بعدى. أما عن الأول فقد كان حقكم فى الكلام فيه يكون أظهر لو أننى أسرفت فى إرجائه أو مسنى الكبر دون قضائه؛ فإن كان أحدكم يحسب أنى لم أرد قط أن أجرب تلك الحياة فقد أخطأ الظن، فإن صرفت إلى هذا الأمر بالا – من بعد – إجابة لرجائكم فسوف أكون به راضية. أما عن الأمر الثانى فإن جلال خطره يجعلنى أقول وأدعو بأن يطول بقائى فى هذه الدار الشقية حدباً عليكم، وكما علمتم سعى فى خيركم، وما يكون لى ان أنفض يدى من هذه الحياة قبل أن أنظر لصلاح أمركم من بعدى».

واستمع ثانية لجوابها («يوميات ديوس» ٣٨٠–٤٠٣) عندما جاءها البرلمان – مرتين لا مرة واحدة – يجأر مطالباً بدم ملكة اسكتلندا.

«لعمرى لئن قلت لكم إننى أنوى أن أجيب ملتمسكم ليكونن ما أخبركم به أكثر مما يحسن بكم أن تعلموه. وإذن فليكن جوابى لكم بغير جواب».

إننى أقدم هذه الفقرات إلى الأوانس اللائى لا يستطعن قول لا، أو لا يملكن الشجاعة أو السلطة للاستقلال بالرأى. كى يعلقنها فوق فراشهن البتيل. غير أن ملكة شكسبير ليست هى المرجع العام الذى يصح أن يتجه إليه كاتب محدث، فإن ما هو فيهم فيها لا يقربه منا إلف حجور أمهاتنا، كما يقرب الكتاب المقدس وكتاب الصلوات.

إن إلف الكتاب المقدس وكتاب الصلوات سائر فى طريق الانحدار الآن. وهذا بذاته شر لنا. ويمكننا أن نرى هذا الشر بوضوح أكبر إذا قارنا الدعوات والصلوات التى يكتبها معاصرون لتستعمل فى الكنائس فى مناسبات خاصة، بكلمات كتاب الصلوات نفسه. فنحن مترددون حتى فى صلواتنا، وكأننا مرشحون فى جلسة انتخاب، حريصون على التوفيق، واسترضاء كل قادم، حريصون - من ثمة - على ألا نرتبط بشىء. ومن يجرؤ الآن على أن يبتدئ قائلاً:

"Stir up, we beseech thee, O Lord, the wills of thy faithful people..."

أم من يجرؤ على أن يكتب:

"That it may plea se thee to strengthen such as do stand; and to comfort and help the weak-herted; and to raise up them that fall; and finally tobeat down Satan under our feet?"

"To bent down Satan.." - أين نجد الحمية التى تدعو إلى استعمال ثلاثة مقاطع مضغوطة متوالية، إلا فى تشرشل أثناء الحرب! إننا نخاف من التأكيد بعض الخوف، كما نخاف من الشعر:

"Lighten our darkness, we beseech thee, O Lord; and by the great mercy defend us from all perils and dangers of this night..".

لو أنعم الله عليك أو على بكتابة هذا لوجد من غلاة الموفقين من يعترض عليه لكونه خطابيًّا وعاطفيًّا، ويقول إن هناك حشواً فى كلمتى **"Perils and dangers"**، وأخيراً لينظر من يكتبون عن الخطف والمحاكاة الصورية لرجال شجعان وراء الستار الحديدى:

«وهيجوا الشعب والشيوخ والكتبة فقاموا وخطفوه وأتوا به إلى المجمع وأقاموا شهوداً كذبة يقولون هذا الرجل لا يفترعن أن يتكلم كلامًا تجديفًا ضد هذا الموضع المقدس والناموس. لأننا سمعناه يقول إن يسوع الناصرى هذا سينقض هذا الموضع ويغير العوائد التى سلمنا إياها موسى. فشخص إليه جميع الجالسين فى المجمع ورأوا وجهه كأنه وجه ملاك» (أعمال الرسل ٦/١٢-١٥). من كتاب الصلوات ومن الكتاب المقدس نستطيع نحن الإنجليز أن نتعلم كيف نصلى وكيف نروى قصة، وأين نبدأ وأين ننتهى، وكيف ننوع الآلات، وكيف نتوخى البساطة والتعبير المباشر. وهذه الأشياء هى عدة الكُتَّاب.

(٦)

ستقولون: ولكن الكاتب يجب أن يتعلم كيف يشكل أسلحته ويستخدمها فى العالم الحديث. فكيف يعمل ذلك؟

وقد كنت أود أن أجيب: بدراسة اليونانية واللاتينية أولا. ولكننى مع اعتقادى بصحة هذا الجواب لا أمتلك الحق فى أن أجيبه. فقد التحقت بالبحرية فى أوائل العقد الثانى من عمرى، وأنفقت شبابى فى زحمة من الميكانيكا والطبيعة والكيمياء والملاحة وإدارة السفن، والتاريخ واللغة الإنجليزية واللغة الفرنسية - وقد كان هذا التعليم على قدر كبير من التقدم والحرية - إن جاز لى أن أقول هذا القول - ولكنه لم يكن تعليمًا كلاسيكيًا. حتى إذا بلغت الحادية والعشرين ورغبت أن ألتحق بأكسفورد - حيث كانت اليونانية واللاتينية تحرسان الباب آنذاك - هنالك اعتكف فى أعماق الريف مع أستاذ وبدأت أروض ذينك الوحشين، وكان قد بقى على الامتحان ثلاثة أشهر ونصف، وكنت أبدأ من الحضيض: أى فى اليونانية من علامات غريبة تسمى ألفا وبيتا وجاما، وفى اللاتينية مما تبقى لى منذ غادرت المدرسة الإعدادية فى غرارة الثانية عشرة، من نحو puella, puella, puellam كان سباقًا مع الزمن، ولكن صدقونى أن المرء حين يكون فى العشرين ويحلم بأكسفورد وهو فى المحيط الأطلسى وبحار الصين، وحين يكون «چود الخامل» وقد لقى فرصته فجأة، فإنه يستطيع أن يتعلم أى شىء فى ثلاثة أشهر ونصف. وبعد ذلك الزمن اللاهث المسحور ركبت دراجتى فوق جسر مجدالين ذاهبًا إلى الامتحان، وأذن لى الوحشان بالدخول، بعد إذ أصبحا ربتين من الربات. وكانت معجزة ساخرة. فبعد بضعة أسابيع اشتعلت الحرب، وعدت ضابطًا بحريًا من جديد. ومع أننى دخلت أكسفورد أخيرًا بعد خمسين سنين، فإن الربتين الكلاسيكيتين كانتا قد فارقتانى.

ولم أزل عالمـًا بخسارتي. فإنه لعجز دائم ألا يستطيع المرء قراءة أفلاطون فى نصه الأصلى أو الإصغاء حين يغنى كاتلس، أو فهم السبب فى كون Tempora mutantur nos et mutamur in illis فصيحة على حين أن (et nos) تجعلها ركيكة (بصرف النظر عن القاعدة). إن اليونانية واللاتينية تعلمان الرجل الإنجليزى ما يصعب عليه تعلمه بدونهما: الموقع والحالة والزمن والصيغة، وكمالات لا تحصى تختلف عن كمالات لغته، ولكنهما تعلمانه أشياء كثيرة فوق ذلك: احترام اللغة نفسها، والشعور المنبه لنواحى القصور فى كل لغة، حتى إذا ما أبلى بلاءه فى اقتناص معنى شرود شجعه صوت المعارك القديمة وذكراها وثبتا عزمه أمام تلك الآفة اللعينة: «أن هذا لا يقدم ولا يؤخر».

إن نقص دراستى يحرمنى من الحق فى أن أوصى غيرى بدراسة اللغات القديمة ولكنه لا يمنعنى من القول إننى فى تعلم الإنجليزية – بل فى تعلم الحياة – كنت ولا أزال أجد افتقادى لليونانية واللاتينية أشبه بفقدان جارحة من الجوارح وكأننى أسير فى الدنيا نصف أصم.

(٧)

على أننا نبذل غاية جهدنا فى الانتفاع بما لدينا من عدة. إن قسمًا كبيرًا ومتزايدًا من العالم يعانى مثل عجزى فى اللغات القديمة. ومع ذلك يجب أن نتعلم الكتابة. وثمة شيئان ضروريان أولاً: تدريب النفس، ودراسة الأساتذة الصالحين، بالطريقة الصالحة.

من هم الأساتذة «الصالحون» بعد الكتاب المقدس وكتاب الصلوات؟ ليس من الضرورى أن يكونوا هم أولئك الذين يؤثرون فينا أعمق تأثير. فلو كان هذا هو المعيار لكانت أستاذتى إميلى برونتى؛ فإن روايتها تهزنى أكثر من أى رواية أخرى. ولو كان هذا هو المعيار لكان أستاذى الأقدم بين الروس هو دستويفسكى. ولكننا يجب ألا ننسى ما قاله تولستوى عن هذا الموضوع. لقد استشهدت بهذه الفقرة من قبل، ولكنها جديرة بالإعادة كتب تولستوى إلى ستراخوف صاحب سيرة دستويفسكى:

«قرأت كتابك... إن صاحبك يحرك المشاعر ويثير الاهتمام، ولكن المرء لا يستطيع أن يضع على قاعدة تمثال – ليعلم الأجيال – رجلا كان كله صراعًا. لقد عرفت من كتابك، لأول مرة، كل مدى عقله. وقرأت كتاب بريسنسيه كذلك، ولكن ثمة عيبًا يفسد علمه كله. هناك جياد جميلة، ولكن إذا كان ثمة جواد سريع يستحق ألف روبل، وبدا منه فجأة أنه يحرن، فإنه لا يساوى شيئًا، مهما يكن جميلاً وقويًا. وكلما امتد بى العمر ازددت تقديرًا للجياد التى لا تحرن. تقول إنك تصالحت مع تورجنيف، وأنا أيضًا أصبحت أحبه كثيرًا. والعجيب أننى أحبه لهذا السبب بالذات: أنه ليس حرونا، بل يمضى إلى مقصده – لا كالجواد السريع الذى لا يبلغ المرء آخر رحلته بل قد يطرحه فى قناة. ولكن بريسنسيه ودستويفسكى كليهما حرونان. فإن كل علم الأول وكل حكمة الثانى

وحرارة قلبه تذهب هباء. سيعيش تورجنيف بعد دستويفسكى، لا لصفاته الفنية بل لأنه ليس حرونا ...».

إن كلمة «حرون» هى مفتاح هذه العبارة. وقد كان جورج مور يوجه اعتراضًا مماثلاً إلى إميل برونتى بقوله: «آه! إنها شديدة الوذرنج![1]» وكانت هذه الكلمات تثيرنى، إذ تبدو لى هجوماً شاملاً على ربتى، ولكنها ذات قيمة بالنسبة إلى ما نحن فيه. إن الكتاب العظام من أصحاب الرؤى يفتحون عيوننا، إنهم يمكنون الفنان من أن يرى، ويبقون جدوته الأصلية حية فيه ولكنهم إذا كانوا «حرونين»، أو كانت قدرتهم قائمة على صفة فريدة من الترتيل السحرى لا على الفضائل التى يمكن تعلمها والمشاركة فيها – كالشأن فى إميلى برونتى – فأنهم لا يمكنهم أن يساعدوا كثيراً فى إزالة نواحى القصور فى الصناعة عند من يتعلمون الكتابة، بل قد يزيدونها.

وأصحاب الأهواء – ككارليل أو بيكوك – أساتذة خطرون لهذا السبب نفسه، وحتى الكاتب الناضج المتمكن من صناعته يعلم أن هناك كتبًا يجب ألا يقرأها قبل أن يجلس للكتابة. وقد تكون من أرفع الكتب، ولكنها بالنسبة إليه فى تلك اللحظة مفرطة العنف أو مفرطة التكلف، حادة المذاق أو كثيرة العطور. فإذا كان المرء يقرأ كارليل أو بيكوك أو باتر – ولماذا لا نقول أيضًا مجلة النيويوركر؟ فيجب أن يتمهل قبل الكتابة حتى يذهب الإيقاع من عقله والطعم من فمه. وليس هذا انتقاصاً من الإيقاع ولا من الطعم. ولكن معناه فقط أننا إذا أردنا أن نتعلم كيف نكتب فخير أن ندرس أولئك الأساتذة الذين لا أريد أن أصفهم بأنهم «أبسط» من غيرهم – فقد يبدو أن هذه الكلمة تخرج جيبون – بل بأن فضيلتهم، كالحال فى جولد سميث، تتوقف إلى حد كبير على إحكام العبارة، ووضوح التعبير واستخدامهم للشكل لا ليزينوا ديباجتهم أو يسحروا أو يبهروا قراءهم قبل كل شىء، بل كوسيلة لتوصيل مرماهم وإضاءته على أكمل وجه.

---

(١) إشارة إلى روايتها «مرتفعات وذرنج» والعلم «وذرنج» منقول عن صفة بمعنى «عاصف». (المترجم)

وهذه من مزايا الترجمة المعتمدة ولا ريب. وهى من مزايا كتاب شديدى الاختلاف من وجوه أخرى كجولد سميث وجيبون. إنها فضائل ما أجرؤ على تسميتها بالميراث المباشر: ميراث الكتاب المقدس لدى ميلتون وجيريمى تايلور وديفور وأديسون وستيل نرفيلدنج، ولا يبلغ مبلغ هؤلاء - من تلك الناحية - ستيرن أو سموليت أو بكفورد، الذين يميلون قليلاً إلى جانب، كل على طريقته. وكذلك يميل دى كوينسى إلى جانب - على الرغم من إبداعه - إذ يفضل فى كثير من الأحيان زخرفة النثر على هندسته، مثل فرنسيس طومسون فى عصرنا. أما الأستاذ الذى يصلح لنا فى عصر دى كوينسى فهو هازليت، أو لاندور إن أردنا عملاقًا يعلمنا، ولا شك أن هناك من يظنون لاندور مفرطًا فى جزالته. ليكن. لعنا لا نستطيع أن ننزع عنه قوسه، ولكن ألا يصح أن نتعلم منه أنه كانت ثمة سهام فى يوم من الأيام؟ وبعد فإن لاندور لم يكن قديمًا كما يعتقد بعض الناس، وهؤلاء لم يدرسوه. لقد عرف كل ما يمكن أن يعرف عن الإيقاع المتمهل الذى يعد اصطناعه الآن بدعًا جديدًا اقتداء بهنرى چيمس. فقد اشتهر هنرى چيمس بأنه أستاذ فى الإيقاع المتمهل الذى يطيل الجملة بالاحتراسات والتتميمات، وبذلك يقوى المعنى إذ يعلقه. وقد امتدح هنرى چيمس - بحق - فى العصر الحديث لهذا الحرص منه على الدقة. ولكن أولئك الذين يسرفون فى احتذائه، ويعرضون أنفسهم لخطر اكتساب تهتهته، دون أن يبلغوا ومضات وضوحه قد يفيدون بملاحظة أن الإمهال والتعليق لم يكونا من اختراعاته، وأن استعمالها لا يلزم أن يرتبط بتعويق الكلام. إليك هنرى چيمس («فن الرواية» ص٢٨١):

« لكن - ولعله يحدث نفسه بهذا السؤال - ماذا عسى أن يحدث تحت ثقل هذه المعارف مجتمعة. وقد يكون من حظه أن يجهلها متفرقة - ماذا عسى أن يحدث للقوة الطليقة لتلك اللمحات التى تعوضه عنها، والتى يهال لها دون تردد، ويسلم نفسه إليها بجرأة فى كثيرة من الأحوال؟».

اقرأ هذه الجملة ثلاث مرات. ولعل معناها يتمثل لك فى دقة تامة، وجمال بليغ، ثم وازن بينها وبين حكاية لاندور عن أسبانيا فى المسرح:

«والآن سأخبرك بكل شىء كان من الواجب ألا أضيع وقتنا. فأسرعت إلى الشاطئ فى زى غلام أثينى قدم من لمنوس مع أمه. ونسى فى اندفاع الصبا أن يخبرنى أنه غير مصرح له بالدخول - إذا كان دون الثامنة عشرة - وتركنى على الدرج. وغاص قلبى، فقد كان كثير من الشبان يحملقون ويتهامسون. على أنى عوملت بغاية ما يلقاه الغرباء من أدب. ومع أن المسرح كان ممتلئاً (إذ كانت التراجيدية قد ابتدأت) فإن الجميع أفسحوا لى الطريق، وعندما جلسوا وجلست تطلعت على المسرح: فإذا أمامى هناك، ولكن على مبعدة، هيكل قد شد وثاقه إلى صخرة، هيكل أروع جلالاً، فى سيماء أعظم بطولة، وأكاد أقول أعظم قداسة، من كل ما كنت أتخيله».

لاحظ أنواع الإمهال فى هذه الجملة الأخيرة. فهى لا تحجب شيئاً، ولا تثبط همة القارئ بل تخلب لبه، وهى بذاتها منبع للنغم، كالصخور الصغيرة والحصباء التى تعترض المجرى دون، أن تسده. ويقينى أن لاندور أستاذ عظيم القيمة لنا لأنه وإن كان ضيق الصدر من حيث هو إنسان فإن تناوله للغة نبيل فى وضوحه وصبره وعشقه. إنه ينتمى إلى ذلك الميراث المباشر - عمود اللغة - الذى يمكننا أن نتتبعه حتى ثاكرى وبعد ثاكرى.

والمبدأ هو هو دائماً. إن المعنى ربة يخطب ودها ولا تغتصب، ولا يمكن كسبها بالألعبانيات بل يجب أن تخطب بكل ما فى اللغة من وسائل، وبالحرارة التى يحكمها الشكل. ولا تستسلم للعنف بل لأولئك الذين يتعلمون كيف يعرفونها ويتأتون لها. وما كان هنرى چيمس - والحق يقال - عنيفاً، بل دقيقاً ومخلصاً فى تأتيه. لقد كان طالباً للكمال ومجرياً لا يسأم، ولهذا نجله ونخشع عند صعوباته، إن صح مثل هذا التعبير، ولكننا إن أردنا أن نتعلم الكتابة فيجب - على ما أعتقد - أن نتطلع إلى الأساتذة ذوى الاستقامة الذين لم يكونوا «حرونين» بالمعنى الذى قصده تولستوى من هذه الكلمة، والذين كانوا - على حد تعبير الرسام - «يعرفون كيف يرسمون».

(٨)

ثم نأتى أخيراً إلى مشكلة المران. وأعتقد أن الكاتب الشاب ينبغى أن يتجنب فى البدء فرط التخصص داخل حدود فنه، فيجب ألا يبدأ بأن يقول لنفسه: «أنا طبيعى»، أو «تلميذ لفلان»، أو «أنا مرشح للعضوية فى جماعة زيد، أو فى ندوة عبيد» فإنه إن فعل ذلك كان قد حصر نفسه؛ والخاصة الجوهرية لتلمذته، كما أفهمها، هى أن تكون حرة. عليه إذن أن يدرب نفسه على جميع أنواع الكتابة، وأن يطلب القيود الخارجية الضغط الخارجى، أكثر من أن يتجنبهما.

وضغط صحيفة كبيرة – بتحديداتها للحيز والوقت. ونهيها عن الإسراف فى الذاتية، وتطلبها للوضوح، وما توحيه إلى أولئك الذين تهيهم سلطانها من شعور بالمسئولية – تنظيم له قيمة لا تقدر، فإن المرء لا يكتب بتراخ أو تسامح مع نفسه إذا كانت آلات «ميدان المطبعة» تدمدم فى أذنيه، وإن المرء ليذهب كل ليلة بعزم على أن يكتب، فى حدود الوسيلة المختارة، أحسن مما كتب فى أى وقت قبلها، وهذا أكثر من نصف المعركة.

ولكن حظ الارتباط بصحيفة كبيرة لا يتاح لكل كاتب شاب، فعليه إذن أن يحكم عنانه بنفسه، والعنان هو استعداده لئلا يكون «حروناً» بل يعمل فى حدود الوسيلة المناسبة لموضوعه، سيتعلم من كبلنج وتشيكوف الفرق بين القصة القصيرة والصورة، وسيمارس كلتيهما ولا يزدرى إحداهما. وسيتعلم من ديفو كيف يكتب رواية تكاد تخلو من الحوار، وكيف يخلق فى ذهن القارئ – باختيار الشواهد أكثر من حشدها – وهماً أنه يستمع إلى شاهد عيان. وسيتعلم من تورجنيف، ومن ثاكرى على نحو آخر، أن الطريقة غير المباشرة فى القصص ليست هى الطريقة الوحيدة. فإذا كنت مهتماً

بتطوير الحدث الحاضر، ووصلت إلى نقطة يحسن عندها الرجوع إلى الوراء نظراً لظهور شخصية جديدة، فثم طريقان: إما أن تقول: يجب ألا يبدو على أننى أقدم معلومات، ولذلك سأضمن الماضى فى الحاضر بسلسلة من الإشارات، وإن تعرضت لخطر التشويش، وهذه الطريقة يجب أن تدرس فى تقدمات إبسن، وهى طريقة تكاد تكون لازمة فى المسرح حيث تتحتم المحافظة على تقدم الحدث المرئى، وإما أن تقول مع تورجنيف، ولكن هذه رواية لا مسرحية، فأعود إلى الوراء، وأخبر القارئ عن الشخصية الجديدة طلبًا للوضوح والسرعة، وبعد ذلك أتقدم بسهولة أكبر، وسيلاحظ الكاتب الشاب، الذى لا تخدعه بدعة الطريقة غير المباشرة، أن الطريقتين موجودتان، وسيتدرب على كلتيهما ويختار بينهما.

وأحسبه سيجد من المفيد فى عمله كله، لا فى بداية حياته فقط، بل حتى نهايتها أن يلزم نفسه حيزاً محدوداً ولا سيما فى قطعة الأقصر، فقد يقول قبل أن يبدأ: هذه القطعة ستكون بهذا الطول، ولن تتجاوزه. ثم يتعمد أن يكتب أكثر، ربما بمقدار عشرين فى المائة – ويحذف. ولا أعنى أن يحذف قطعًا كبيرة، بل يحذف جملا وعبارات وكلمات، حتى يصبح نثره، بتعبير الرياضيين، «خاليًا من الزوائد» صالحًا للدخول فى الحلبة. وهذا عكس طريقة بلزاك، الذى كان يستوفى الموضوع كله باختصار، ثم يعلى البناء ويملأ جوانبه فى الهوامش العريضة لتجارب الطبع المتعددة.

وستكون عملية الإضمار والحذف مؤلمة. ولكنها ستعلم الكاتب شيئين: ستعلمه هذا الدرس التكتيكى فى تخليص نثره من اللحم الزائد، وستعلمه على الأقل جزءًا من ذلك الدرس الاستراتيجى العظيم فى إحكام التقدير للعلاقة الحقيقية بين الموضوع والطريقة. هل القصة التى أفكر فيها يلزم أن تضغط إلى طول قصة «مومو» لتورجنيف؟ هل هى رواية قصيرة فى اتساع «سيول الربيع» أو «الحب الأول» له؟ هل يحتاج هيكلها الأكثر تعقيداً إلى مثل طول «الأرض العذراء» وهل يتحمل مثل هذا الطول؟ هذه وجهة نظر. ووجهة النظر الأخرى، وهى وجهة نظر كاتب أقل حرصًا على الأسلوب من تورجنيف، تثير سؤالاً مغايراً: هل لدى هنا موضوع غنى وواسع ومتنوع وعريض وعميق بحيث يتيح لى أن أستعمل الطريقة الأقل ضبطًا، طريقة العملاق الواسع المدى،

التى استخدامها دستويفسكى فى «الإخوة كارامازوف» أو ديكنز فى «المنزل الكئيب»؟ ويجب التوفيق بين وجهتى نظر القصة التى تبحث عن طريقتها، ووجهة نظر الأسلوب الذى يبحث عن قصته. وعندما يكتب كاتب عظيم كتابًا رديئًا فإن السبب يرجع فى جل الأحيان إلى أنه اختار موضوعًا لا يلائمه وإن كان فى نفسه جيداً. والكتاب الأقل إجادة يقعون فى هذه الغلطة نفسها. فعلينا أن نتعلم ألا نقع فيها، وأنا أميل إلى الظن بأن العملية الأولية فى الإطالة ثم الحذف هى خطوة أولى نحو الملاءمة الصحيحة بين الموضوع والطريقة.

وثمة مشكلة أخرى قد تساعدنا التلمذة على فهمها، وهى مشكلة المدخل، وقد علمنى «ووكلى» الذى تولى تحرير باب النقد المسرحى فى «التيمس» قبلى، أن الجملة الأولى عظيمة الأهمية فى كتابه تعليق على مسرحية، ولا سيما إذا كان تعليقًا يكتب على صوت دقات الساعة. فهى تحدد نبرة الباقى وتضبط بناءه، وهذا مبدأ صحيح فى الكتابة كلها. تأمل الرواية، ورسم الشخصيات داخل الرواية. فكل رواية، وحياة كل شخصية، يمكن أن يمثلا بأنهما يبدآن من الألف إلى الياء. والسؤال هو: «متى أدخل؟ فإذا بدأت مبكرًا – عند نقطة الجيم مثلاً – فإنه سيرى من الجيم إلى ما بعدها يكون أيسر لأنى لا أحمل ثقلاً كبيراً من السابقة. ولكن إذا كانت الأزمة فى قصتى متأخرة – عند نقطة الكاف مثلاً – فإن ابتدائى من نقطة الجيم قد يوقعنى فى عيب التطويل قبل الدخول فى الأزمة. وبذلك تتراخى القصة بين نقطة الكاف. والسبيل الآخر هو الدخول عند نقطة متأخرة عن الجيم كثيراً، ولتكن نقطة السين مثلاً، واختصار المسافة س– ك، ومواجهة مهمة تحمل النقطة السابقة من أ – س فى ذلك السير المختصر وثقل الاسترجا ع الطويل يزداد عسراً فى اللغة الإنجليزية على وجه الخصوص لصعوبة استعمل الماضى البعيد عندنا. فكلمة bad ليست بالكلمة الجميلة. والكلمتان had had مجتمعتين صخرة يجب أن نبحر أميالاً كثيرة لتجنبها. وكل من يدرس الاسترجا ع الضخم فى افتتاح رواية «البحيرة» لجورج مور يلاحظ كم من المرات يتجنب تحطم سفينة، وبأى قدر من المهارة، فهو هنا يتقبل كل مخاطر الدخول المتأخر. وعلى كل منا أن يقرر أى نوع من

المخاطر سيتقبل، وسيكون اختياره نابعًا لطبيعة قصته، ولمعرفته بنواحى ضعفه وقوته، المبنية على نقده لنفسه - إن صعوبة هذا الاختيار لشديدة، بل هى أشد من صعوبة الاختيار بين القصص بضمير المتكلم، والقصص بضمير الغائب محدوداً بنظرة شخصية واحدة، والقصص بضمير الغائب يسمح المؤلف لنفسه فيه بنظرة الآلهة الخالدين فى شمولها لكل شيء ونفاذها إلى كل شيء. والشيء المحقق أن هذه الأنواع من الاختيارات إن أصيبت أحيانا بإلهام العبقرية غير الواعى بنفسه، كما اتفق لإميلى برونتى، فإنها تقع خاطئة عادة للعقل غير المجرب، كما كان يتفق لأختها آن ورواية «ساكن ولدفل هول» مثل واضح على ذلك. فالقسم الأول منها من الطراز الأول، بل إنه - كما كان مور يحب أن يقول، ربما بشيء من العناد - خير من أى شيء آخر كتبته امرأة. ولكن القسم الأخير، باعترافه، متهافت، وسبب تهافته أن آن لم تكن تعرف كيف تأتى هذه التمييزات وهذه الاختيارات الفنية التى كنا نتحدث عنها.

سيقول لى أولئك الذين تستوى عندهم العبقرية والهواية إننى ألححت إلحاحًا مفرطًا على النواحى الحرفية فى فن الكاتب. أو سيقال لى إن إسطاطيقية الكاتب والتطبيق العملى لإسطاطيقيته لا اعتبار لهما، وإنما العبرة بإيديولوجيته. وأنا أتمسك بالنظرة المضادة، وسأظل أتمسك بها إلى أن أموت، وأعتقد أن ثمة كتابًا شبانًا قد لا يرفضون كل الرفض أو يزدرون كل الازدراء نصيحة زميل فى التعليم أسن منهم، بل قد يزيدهم تقديراً لها أنها لم تكن غامضة لكن صناعية وملموسة.

وأود أن أضيف كلمة واحدة أخرى. إن مركز تعليمنا كله ولبه وجوهره هو القدرة على التوصيل. وليس الوضوح بكل شيء، ولكنه الفضيلة التى إن عدمت لم تبق بعدها فضيلة، وسيماء الدجال أنه لا يحاول أن يكون واضحًا، لا أنه يفشل فى ذلك أحيانًا. وقد يفشل كاتب فى موضوعات معينة أمام جماهير معينة لأنهم عاجزون عن تلقى ما يعطيهم. والفشل إذن منهم لا منه. فيجب ألا ينزل بكتابته إلى مستواهم. لكن ليمتحن نفسه، لا ليقولن ولو كان صوفيًا: «أنا فوق المعركة. أنا غير مفهوم وليس العيب فىَّ»

فهذا دجل وخيلاء. إن مواد اللغة عظيمة؛ فليستخدمها جميعًا ولينحن ليكون واضحًا. لقد وصفت إميلي برونتي كما وصف فرلين في «الحكمة» التجربة الصوفية بوضوح تام. فليس ذلك مستحيلاً على العبقري، ولكنه مستحيل حتى على العبقري الذى لا يهتم بأن يكون واضحًا. وكلما كان إلهام الفنان أسمى، وموضوعه أبعد وأعسر، كان عليه ألزم أن يزيل الأسلاك. لا يستغنى عن تعلم الكتابة إلا الناس الصغار الذين ليس لديهم ما يقولونه.

الحوار فى الروايات والمسرحيات

محاضرة «هرمان أولد» التذكارية، ١٩٥٣.
ألقيت تحت رعاية المركز الإنجليزى لنادى القلم

من كتاب : The Writer and His World

(كثير من أعضاء نادى القلم القدامى أحق منى بالكلام عن خدمات هرمان أولد بوصفه سكرتيراً له. أما أنا فيسرنى أن أعيد إلى الذاكرة أنه لم يكن منظماً فحسب، بل كان فناناً منشئاً، ذا اهتمام خاص بالمسرح. وكان فى شبابى ذا مكانة كبيرة بوصفه مجرياً، وقد تأثر فى تجاربه إلى حد كبير بأساليب المدرسة التعبيرية الألمانية، وأحسبه لم يتأثر بها فحسب، بل قعدت به أيضاً. لم يكن يملك ما قد يسمى «موهبة الجماهير الكبيرة» – وأنا أستعمل هذه العبارة لا مادحاً ولا عائباً؛ ولكن نقص هذه الموهبة يثبط العزم، ومن علائم فضل هرمان أولد أنه لم يسمح لهذا النقص أن يملأه بالمرارة، أو يضعف اهتمامه بالمسرح نفسه. وآخر مرة لقيته فيها – وكان ينبغى أن نكون مهتمين بمناقشة مسائل لجنة ما، وقد نسيت ما اللجنة، ولكنها كانت بلا شك لجنة مملة مغيظة، فكل اللجان كذلك ما عدا تلك التى تحظى برئاسة مس ودجوود وقبل أن يقرأ المحضر وبعد أن قررت اللجنة كما يجب أن تقرر شيئاً على الإطلاق، دخلنا فى موضوع المسرح كما ينزل البط فى الماء. فبدأنا بسترندبرج وخرجنا منه إلى مناقشة موضوع الحوار على العموم. وإنى لأذكر كيف أشرق وجه وبأى علم وحماسة كان يتكلم. لقد كان موضوعاً قريباً إلى اهتماماته الخاصة، المتحيزة عن اهتماماته بوصفه سكرتيراً. ولهذا السبب اخترته. وما – أقوله فى المحاضرة التذكارية هو نوع من التوسعة لحديثى معه).

ما كدت أختار هذا الموضوع حتى بدأت أرى كم كنت موفقاً وكم كنت متسرعاً: موفقاً لأنه قد أثار اهتمامى أكثر فأكثر، وأدخلنى أعمق فأعمق إلى نظريات الروايات والمسرحيات؛ ومتسرعاً لأن موضوعاً كهذا الموضوع فى اتساع مجاله وارتياده لمناطق مجهولة، ليس بالموضوع الذى تسهل مناقشته دون إفراط فى التعقيد أو إفراط فى التبسيط. والحق أنى أشعر شعوراً يشبه إلى حد ما ما كان يمكن أن تشعر به الليدى براكفل فى مسرحية «أهمية أن تكون حازماً»، لو طلب منها أن تحاضر مس سيسبلى كاردو عن حقائق الحياة. فالحوار موضوع شبيه بذلك الموضوع. إن له مظهراً خادعاً من السطحية، فكل واحد يستطيع أن يثرثر، كما أن كل واحد يستطيع أن يغازل.

ولكن لا يكاد المرء يبدأ فى التمييز بين ثرثرة طيبة وثرثرة رديئة، أو بين غزل عفيف وغزل مفحش، حتى يفرق فى دراسته للموضوعات والأخلاق والآداب العصرية، وللأسلوب على وجه الخصوص. على أننى سعيد لأنى أخذت من بين هذين الموضوعين موضوع الحوار. فالأسلوب فى الغزل ذو أهمية محققة، ولا شيء أصعب منه تمثيلاً على منصة محاضرة.

وكلنا نعلم أن من الاستعمالات الرئيسية للحوار ثلاثة: تطوير القصة، وتصوير الشخصية، وخلق الجو أو الحالة. وفى كل موضوع من هذه الموضوعات مادة تكفى لمكتبة نقدية، ولكنها أوسع وأكبر من أن تحيط بها محاضرة واحدة. على أننا نستطيع أن نلاحظ هذا الفرق الهام. وهو أنه فى حين يستطيع الروائى أن يحذف الحوار حذفاً تاماً، أو يستخدمه إن شاء من حين إلى آخر فقط، ليفصل قصصه، فإن الكاتب المسرحى يعتمد عليه اعتماداً تاماً. ثم إن الرواية تبلغ خمسة أمثال طول المسرحية أو ستة أمثاله، وقد تزيد على ذلك كثيراً.. ويترتب على ذلك أن من أكبر فضائل الحوار المسرحى - ونجاحه حيث تكون القصة معقدة - قدرته على أن يجذب خيوطاً متعددة فى وقت واحد - خيوط القصة، والشخصية، والحالة. ويجب عليه أيضاً أن يجذب خيوط الماضى والحاضر فى وقت واحد. وقد يجوز للروائى أن يعلق حدثه الحاضر ويسترسل فى الاسترجاع، ولكن الكاتب المسرحى إذا بدأ لم يستطع أن يفعل ذلك، لأنه لا يملك وسيلة لتعليق حدثه الحاضر، أو طلب الجمهور له على أى حال. فإذا كان الاسترجاع ضرورياً له فعليه أن يستخدم طرقاً بالغة الدقة والخداع - طرقاً أدق وأمهر كثيراً - إن جاز لى أن أقول ذلك - من تلك التى استخدامها بينيرو فى الفصل الأول من «مسز تنكراى الثانية»، حيث يتصدع الاسترجاع. يجب أن يرسم حواره بحيث أن كل سطر مع تطويره للحدث الحاضر يقودنا قليلاً قليلاً وبحيث لا نكاد نشعر إلى معرفة الماضى. والمثل الكلاسيكى على ذلك هو مسرحية إبسن «بيت آل روزمر».

وإنه لجهد شاق، يكاد يكون متعذراً إذا كان المسرح كبيراً والجمهور غير ميال إلى الجهد الفكرى، ولا أقول غبياً وكسلاناً. فإبسن يعطى جميع الإشارات الصحيحة - ولكنها إشارات، وإذا كنا ندير بيننا صوانى الشاى فإنها تفوتنا. إن المعرفة السابقة

التى يقدمها إلينا تقدم ولا «تزرع» مرة بعد مرة، إذا استعملنا لغة المسرح الخشنة. وباختصار فإن الحوار العظيم يفترض ذكاء مجاوباً عند نظارته. فمثلاً، إذا قالت بطلتنا عرضًا وهى تنسق الأزهار إنها تكره رائحة السوسن لأنها تذكرها بجنازة عمتها ماتيلدا، فينبغى أن يكون ذلك كافيًا، وألا يكون من الضرورى إخبار صوانى الشاى مرة بعد مرة أن العمة ماتيلدا ماتت. ومع ذلك فهناك وجه لهذه الضرورة، إذا كان موت العمة ماتيلدا عظيم الأهمية. فالكاتب المسرحى يخضع دائمًا لظروف المسرح، إلا إذا كان هاويا غير متمكن من فنه. فإن كان لديه فيما يسبق أو فى الحديث الحاضر شىء غير عادى أو له دقة خاصة يريد أن يقوله، فيجب أو يحرص على قوله أكثر من مرة بأشكال متعددة، فحتى أكثر رواد المسرح ذكاء قد تفوتهم نقطة بين الحين والحين، وفى المسرح لا يمكننا أن نرجع إلى الوراء، كما نستطيع أن نرجع إذ نقلب صفحات الكتاب.

ولأسباب مقابلة، يتجنب الروائى الحكيم فى كثير من الأحيان استعمال الحوار فى مناسبات يضطر الكاتب المسرحى إلى استعماله فيها، لأنه لا يملك بديلاً منه. وهنا أستمحيكم عذرًا فى إعطاء مثال من تجربتى الخاصة. فى مسرحية لى، «النهر اللامع» يكون على ضابط بحرى أن يشرح لفتاة فكرة اختراع طوربيد جوى يمكن توجيهه باللاسلكى والاهتزازات الصوتية. والفكرة مألوفة لديكم جميعًا الآن، فقد تحققت نبوءتى لسوء الحظ، ولكنها فى سنة ١٩٣٨ كانت غريبة كل الغرابة على الفتاة فوق المسرح وعلى الجمهور كله كذلك. وكان على أن «أوصلها» بطريقة ما. ولو كنت أكتب رواية لأوضحت طبيعة الاختراع بطريقة القصص، مستعملاً الحوار إن استعملته لتخفيف الشرح أو تفصيله. أما على المسرح فقد كانت الطريقة الوحيدة التى فى المتناول هى طريقة الحوار. وكانت مصاعب الإيجاز والخفة والوضوح جسيمة. وإنما ذكرت هذا المثل لأبين نقطة واحدة: أن هناك مناظر كثيرة يتحادث فيها الناس. ويجد الروائى أن حريته فى الخروج عن الحديث المباشر نعمة من الله. فقد ينتقل بلطف إلى الحديث غير المباشر الذى يتيح له أن يضغط ويختصر؛ وقد يعلق الحوار إذا شاء ويستخدم القصص الصريح. أما الكاتب المسرحى فلا يستطيع أن يفعل شيئًا من ذلك، بل عليه

أن يمضى فى الحوار. وتعلمون حق العلم كما أعلم أنه إذا شرح ضابط البحر اختراعه للفتاة فإن حديثهما يطول: ويعرض فيه التكرار كثيراً. فهى تسأل، وهو يعيد الشرح حتى يغمض الأمر بينهما تدريجياً. فعلى الحوار المسرحى أن يحافظ على الإيهام بحديثهما الطبيعى، مع الاختلاف عنه من كل ناحية تقريبًا من حيث السرعة والمباشرة والاستمرار والاقتصاد. وهذا يقودنى إلى تلك الناحية من الحوار التى أريد أن أهتم بها أكثر من غيرها هذا المساء. وأعنى علاقة الحوار بالمحادثة.

من المستحيل أن نفكر فى الحوار دون أن نفكر فى المحادثة أيضًا. وأقول ابتداء إننى سأستعمل كلمة «المحادثة» لكلام الرجال والنساء فى الحياة العادية، وكلمة «الحوار» لكلام الشخصيات فى الروايات والمسرحيات. ومع أن الارتباط بين الاثنين أبعد وأعقد كثيراً بما يظن عادة، فإن ثمة ارتباطًا بينهما، يجب أن نبحثه.

قد تكون المحادثة تسلية ممتعة، إما باعتبارها وسيلة للتعبير عن النفس، أو أكثر من ذلك: وسيلة للاتصال، فإنها جد ناقصة. إن الإنسان كائن يعيش وحيداً من مولده إلى وفاته، ويظل مفصولاً بحواجز منيعة حتى عن أقرب الناس إليه، وكأنه يعيش فى منزل على عجلات، يتحرك معه من مكان إلى مكان. ومن تجربة إلى تجربة، ولكنه يظل قصر فرديته أو سجنها، حسب اختلاف المدى الذى يمكن أن يبلغه ذلك الإنسان، ومن حين لآخر فى لحظات حياته السامقة، فى شعره، وفى حبه، وفى موته حسبما أظن، تذوب جدران منزله، أو يبدو أنها تذوب. ولكن يكفى أن أقول فى هذا الصدد، عن تلك اللحظات السامقة، إنها مهما تكن فليست لحظات محادثة. وعند ما تذهب لحظات الشعر والحب السامقة، يجد الإنسان نفسه فى منزله الصغير ثانية، ويبدأ فى الثرثرة ثانية، مثلما أن كولردج بعد أن أبحر فى سفينة ملونة فوق بحر ملون، وذاق لبن الجنة، عاد فجلس يتحدث سنوات بعد سنوات، حديثًا كانت له قيمة كبيرة (فإن منزل كولردج الصغير لم يكن أقل من منزل للعبقرية)، ولكنه إذا قيس بلحظات إشرافه فإنه لا يعنى شيئًا.

وكذلك حاول كولردج، كسائر الناس، أن يتصل من داخل منزله. وكان يطل من النافذة، مستعملا قوة الإبصار، ويمد يده مستعملا قوة اللمس، وكان يستخدم موهبته العجيبة في الكلام على خير ما يستطيع. ومع ذلك فما كان أعجز هذه الموهبة، حتى فيه! وكم تكون أشد عجزًا في سائر الناس! إن اللغة، حتى اللغة بتمامها في استعمال أستاذ عظيم، ليست كفئًا لتعقيدات الفكر والشعور التي لا نهاية لها. فالمحادثة، التي ترتجل فيها أنت وأنا معتمدين على معجم لغوي من بضع مئات من الكلمات، ليست إلا استعمالاً خشنًا لرموز خشنة، وهي كوسيلة اتصال تختلف في الدرجة، ولكنها لا تكاد تختلف في النوع عن نباح الكلاب أو هرير القطط، وهذه تستعين بحاسة شم هي عندنا في حالة انحدار محزن. بل إنني لأميل إلى الظن بأن للقطط علينا مزايا في المحادثة. فهي غير مكبوحة بميلنا إلى القصد في التعبير. وهي لا تقتصر في مناسبات الحب، على روسم عارض وشهقة بكماء. وهي لا تلقي أبياتها بإهمال كالممثلين المحدثين الذين يلقون أكبر نصيب من الاستحسان. ولطالما سمعنا في مثل هذه الليلة وأنا في حديقة منزلي بلندن، تعزف كل سلم الكوميديا والتراجيديا من البندقية إلى فيرونا، ومن إليريا إلى جيلاميس. وأكاد لا أدري إلى محادثة أستمع أم إلى حوار، إلى ارتجال أم إلى فن. ومن أعجب أسرار الحياة القططية في رأيي أن القطط تتدرب على مناظر الحب، وهو تدريب خليق أن يوصي به شباب هذا العصر وفتياته، الذين يخاطرون في كثير من الأحيان بالتمثيل دون إعداد سابق، كأنهم أعضاء في فرقة تغير برنامجها كل أسبوع.

ومهما يكن من شيء فإن القطط درس لنا نحن دارسي الحوار. لكأنما لا يوجد في العالم كله قطان يعجزان عن تأليف «منظر النافذة» وتمثيله. فهل فينا اثنان يستطيعان ذلك! إن أعظم الحوار عندنا فصاحة وعاطفة يبدو وكأنه ينبع طبيعيًا من محادثتها، وما كذلك حوارنا. وإن القطط لفنانون مطبوعون بحيث إنها إذا اختيل منظر النافذة ذات مساء لسبب من الأسباب غيرت سرعتها ومواضعاتها وأسلوبها، حتى لا تعود السيدة التي تطل من أعلى الحائط جوليت، بل الليدي ماكبث.

* * *

أرجو أن أكون قد أوضحت أن غرض الحوار ليس هو أن يحكى المحادثة حكاية طبيعية بل أن يقدم فى ثوب المحادثة ما لا يوجد فى المحادثة. فيكون مسلياً حيث المحادثة مملة، مقتصداً حيث المحادثة مضيعة، بيناً واضحاً حيث المحادثة متمتمة أو غامضة. والطريقة هى بالطبع طريقة كل فن: طريقة التعميق بالنظام والترتيب اللذين يقومان على الاختيار. وتطبيق هذه الطريقة على يد أستاذ عظيم يثمر دائماً – مهما تكن المواضعات تراجيدية أو لاهية – نفس الثمرة، وهى ثمرة كل فن. اكتشاف حقيقة وجوهر من خلال الظواهر، وتحت هذه الظواهر.

قد تصبح ثائراً على هذا القول. لك أن تزعم أن «هاملت» تقودنا إلى جوهر الأشياء، إلى حقيقة داخل الظواهر، ولكننى لا أحسبك تدعى أن حوار كونجريف فى «هكذا الدنيا» يفعل شيئًا من ذلك؟ بلى، هذا هو ما أدعيه بالضبط. فكونجريف يقطر لنا جوهر موقف مضحك. فهو إذ ينفى الشوائب مما كان يمكن أن يكون فى الحقيقة هو الحديث الطبيعى لميرابل وميلامانت – أعنى التوفقات والزوائد والغموض وعجز كلا المتحدثين عن الاستجابة للآخر وقيادة الآخر – يكشف المعدن الصريح لربكتهما الخاصة، وهذا لمعدن يلمع ويرن بأصالة. إن جوهر الأشياء لا يلزم أن يكون قائماً بل إننى لأجرؤ على القول بأنه لا يكون كذلك أبداً فى عين الفنان ولا فى عين الإيمان. ومن المحقق أن جوهر الأشياء التراجيدية ليس كذلك. فإن التراجيديا الصادقة، التراجيدية من حيث الرؤيا ومن حيث الشكل، والتى ليست فوضى قبيحة من العنف والإشفاق على الذات، التراجيديا التى تكون تراچيدية لأنها جميلة وجميلة لأنها تراجيدية، هى دائماً أبداً، ولو كانت تراجيدية «لير» – رحلة بعيداً عن العالم المنضور، ولهذا فهى تعيد إلى أذهاننا النقطة التى بدأت منها وإذا كنتم لا تزالون تميلون إلى الاعتقاد بأننى إذا أتحدث عن الحقيقة المستبطنة للظواهر، فإنما أتحدث عن تجريد فلسفى غامض، شديد العتمة بحيث تفضلون أن تتركوه لشراح «هاملت» الألمان فدعونى أتقدم معكم خطوة أخرى حين كتب أندرو مارفل عن «إفناء كل ما صنع، من أجل فكرة خضراء فى ظل أخضر» كان يقول عنى ما أود أن أقوله. فهو ينفذ من الأشياء الطبيعية أو يفنيها ويصل إلى جوهرها. والحوار يرمى إلى العرض نفسه، ويصل – فى أحسن حالاته – إلى الثمرة نفسها.

هذا صحيح مهما يكن الموضوع ومهما تكمن المواضعات: تراجيدية أو كوميدية أو مسخرة. إن جوهر الأشياء المرحة هو المرح، والأشياء السخيفة هو السخف، والأشياء الخفيفة هو خفة القلب. إن الحوار هو عملية تقطير. ولعل أحسن ما أوضح به هذه النقطة مثال كامل فى نزقه، وهو دخول ألجرنون مونكريف فى الفصل الثانى من «أهمية أن تكون حازمًا».

يدخل ألجرنون، شديد المرح والظرف

ألجرنون (رافعًا قبعته) – قرينتى الصغيرة سيسيلى، لا شك فى ذلك.

سيسيلى – أنت واقع فى خطأ غريب. لست صغيرة، بل أعتقد أننى طويلة إلى درجة غير عادية بالنسبة لسنى. (يبهت ألجرنون قليلاً). ولكننى قريبتك سيسيلى. أما أنت فأرى من بطاقتك أنك أخو عمى جاك. قريبى حازم. قريبتى حازم الشرير.

الجرنون – بل إننى ليست شريرًا على الإطلاق يا قريبتى سيسيلى – إياك أن تظنى أننى شرير.

سيسيلى – إن لم تكن، فقد خدعتنا جميعًا خداعًا لا يمكن أن يغتفر لك – أرجو ألا تكون ذا حياة مزدوجة، تدعى أنك شرير وأنت فى الحقيقة رجل طيب.

ألجرنون (ينظر إليها دهشًا) – طبعًا كان فى بعض الطيش.

سيسيلى – يسرنى أن أسمع ذلك.

ألجرنون – أما وقد ذكرت هذا الموضوع، فالحقيقة أننى كنت فاسدًا جدًا بطريقتى الخاصة المتواضعة.

سيسيلى – لا أظن أن فى هذا فخرًا كبيرًا لك، وإن كنت واثقة أنه، لابد، كان ممتعًا جدًا.

ألجرنون – وجودى هنا معك أمتع.

سيسيلى – لا أستطيع أن أفهم أبداً لماذ أنت هنا. عمى جاك لن يعود إلا عصر يوم الاثنين.

ألجونون – يؤسفنى ذلك جدا. إننى مضطر أن أسافر صباح الاثنين بأول قطار. فعندى موعد عمل يهمنى أن... يفوتنى!

سيسيلى – ألا يمكن أن يفوتك إلا فى لندن؟

ألجونون – نعم. إن الموعد فى لندن.

سيسيلى – أعرف طبعاً أنه من المهم جداً ألا يحافظ الإنسان على موعد عمل، إذا أراد أن يبقى على شيء من استمتاعه بجمال الحياة. ولكننى مع ذلك أرى الأفضل لك أن تنتظر حتى يعود عمى جاك. فأنا أعلم أنه يريد أن يتحدث معك بشأن هجرتك.

ألجونون – بشأن ماذا؟

سيسيلى – هجرتك. لقد ذهب ليشترى لوازمك.

ألجرنون – لن أسمع لجاك بأن يشترى لوازمى. ليس عنده أى نوق فى الكرافتات.

سيسلى – لا أظنك تحتاج إلى كرافتات. سيبعثك عمى جاك إلى استراليا.

ألجرنون – استراليا! الموت أهون.

سيسيلى – حسنًا، لقد قال على العشاء ليلة الأربعاء، إنك يجب أن تختار بين هذا العالم، أو العالم الآخر، أو استراليا.

ألجرنون – الأخبار التى تلقيتها عن استراليا والعالم الآخر ليست مشجعة جداً. أنا راض عن هذا العالم يا قريبتى سيسيلى.

سيسيلى – نعم؛ لكن أهو راض عنك؟

ألجرنون – لا أظن، ولهذا أريد منك أن تصلحينى. يمكنك أن تجعلى هذه رسالتك إن لم يكن لديك مانع يا قريبتى سيسيلى.

سيسيلى – لا أظن أن عندى وقتًا اليوم.

ألجرنون – حسنًا. ألديك مانع أن أصلح نفسى اليوم؟

سيسيلى – هذا غرور منك. لكن أظن من الخير أن أحاول.

ألجرنون – سأحاول. إننى أشعر بتحسن منذ الآن.

سيسيلى – أنت تبدو أسوأ من عادتك.

ألجرنون – هذا لأنه جائع.

سيسيلى – ما أغبانى! . كان يجب أن أتذكر أن الإنسان حين يبدأ حياة جديدة تمامًا يكون محتاجًا إلى وجبات صحية منظمة. ألا تدخل؟

ألجرنون – أشكرك: هل تسمحين لى بزهرة أولاً؟ أنا لا أشعر بأى شهية إلا إذا وضعت فى عروتى زهرة أولاً.

سيسيلى – مارشال نيل؟ (تناول المقص).

ألجرنون – لا. أفضل وردة وردية.

سيسيلى – لماذا؟ (تقطع زهرة).

ألجرنون – لأنك تشهين وردة وردية يا قريبتى سيسيلى.

إن هذا الحوار بعيد الشبه بأى محادثات أرضية بين رجل وفتاة. وليس غزلاً كما يظهر الغزل لأى إنسان، ومع ذلك فهو جوهر الغزل.

وقد أخبرنى صديقى القديم المستر ألان إينسورث، الذى لعب الدور فى الليلة الأولى، ولا يزال شديد المرح والظرف، أنه كانت ثمة شكوك كثيرة عن المسرحية أثناء التجارب، فقد كان هناك شوق إلى العقدة الميلودرامية، والتأزم الوجدانى اللذين جعلا لمسرحيات وايلد الأولى مادتها الدرامية حسب وجهة النظر الفكتورية. وكان الشعور هو أن «أهمية أن تكون حازمًا» لن تعطى الجمهور غذاء كافيًا، وأن الزبد المحض والسخف

المحض المجردين من الانفعال أو مفاجأة المسخرة الفكتورية قد يجعلانه ينصرف غير راض، وكان ما استقر عليه الرأى – وهو الصواب – ألا تغتصب الضحكات، وأن ينطق كل سطر كما لو كان الممثل غير شاعر مطلقًا بوجه المرح فيه، أو باختصار أن يكون الاعتماد على وايلد، لكن تقرر أيضًا أن تغطى آثار خطاه وأن يسير التمثيل سريعًا مهما يكن الثمن، وألا يقع الممثل أبداً فى شرك انتظار ضحكة لا تأتى. وفى إحدى التجارب الأخيرة، ولم تكن موفقة جداً، هنأ وايلد الممثلين على حسن حظهم لظهورهم فى مسرحية ستبقى ما بقيت الكوميديا الإنجليزية. ولم يأخذ أحد قوله مأخذ الجد، ولا أظن أنه هو نفسه يأخذه مأخذ الجد. ثم حدث شىء غريب جدا. فى الليلة الأولى، قبل ظهور الليدى براكتل بوقت طويل، وحالما بدأ إينسورث وألكسندر يمثلان منظر سندوتش الخيار، أخذ الجمهور يضحك، كان الشىء المربك هو ضحكهم عند كل سطر بل عند كل عبارة تقريبًا فى الأقوال الأطول. وسر الممثلون وخافوا فى الوقت نفسه. فقد تدربوا على المسرحية بسرعة معينة، ثم اضطروا فجأة أن يمثلوها بسرعة أخرى. وحين لم يقنع الجمهور بالضحك بل راحوا يقاطعون الحوار بالتصفيق، بدأ الممثلون يفهمون أنهم يعالجون مسرحية إن تركهم الضحك يصلون إلى نهايتها يومًا فسوف تكون فريدة وخالدة فى المسرح.

إذا استطعنا أن نفهم لماذا كان ذلك، فإننا نكون قد اقتربنا جدا من أعمق أسرار الحوار الكوميدى. لقد كانت «أهمية أن تكون حازمًا» مدينة بجانب كبير من نجاحها إلى دعابتها الممتازة، ولكن لا دعابتها ولا الجرأة الممتعة فى عقدتها جعلتها عملاً رائعًا. إنما تعيش بثلاثة أشياء: أولها أن حوارها وإن بدا شبيهًا بالنثر فإن فيه اختياراً وإيقاعًا يسيطر عليه الشكل. وثانيها أنها لا تنحرف لحظة عن مواضعاتها الخاصة. فلا تقع بعبارة أو كلمة فى الجد أو العاطفة أو القسوة أو المرارة، وأخيراً. أنها نتيجة لذلك كله ليست مجرد مسرحية ممتعة مبتكرة خفيفة الروح، ولكنها تحمل المرء، وراء السلوك الخفيف الروح والمظاهر الخفيفة الروح، إلى جوهر خفة الروح ذاته.

* * *

والآن قبل أن نوغل فى المسرح تعالوا بنا ننظر لحظة إلى الحوار فى الرواية. وأول ما يلاحظ – لأنه حقيقة جلية وليس مسألة رأى – أنه على حين تتألف المسرحية كلها من حوار وأفعال ترى، فإن الرواية تتألف من قصص ووصف، والحوار يستعمل فيها مساعداً فقط. وتختلف درجة اعتبار الحوار مساعداً أو فرعيًا من رواية إلى رواية. ولست أحلم بوضع قاعدة فى ذلك ولكنى أظن من الممكن أن يقال إن الروائى الذى يضع كل شىء – مطلقًا أو على وجه التقريب – فى حديث مباشر يحرم نفسه من كثير من أغنى الفرص التى تتيحها له صناعته، ولا يتلقى عوضًا عن ذلك شيئًا من العون الذى يتلقاه الكاتب المسرحى من المسرح. وحين أقول هذا لا أنسى أن عملاً من أروع الأعمال فى عصرنا، وهو «الحاكمون» لتوماس هاردى قد كتب كله حواراً، بقصد أن يقرأ لا أن يمثل، ولكن «الحاكمون» ليست مسرحية فى الواقع ولا هى رواية، وإنما هى قصيدة ملحمية، وليست بذاتها حجة صحيحة لأولئك الذين تتألف رواياتهم من ثرثرة توشك أن تكون متصلة.

على أن المسألة الحقيقية ليست مسألة كم بل مسألة كيف وغرض. ويبدو لى من المؤكد أن الشىء الوحيد الذى يجب اجتنابه فى الحوار هو أن يكون «ميكروفونيًا». فمن الواجب ألا يكون أو يرمى إلى أن يكون إنتاج آلة تسجيل مخبأة فى بار أو ركن شارع أو حجرة استقبال. وهناك كثير من الروايات، ولا سيما الروايات الثانوية المشتقة المكتوبة تحت التأثير الأمريكى، تبدو أشبه بهذا الذى وصفت. ولكن حذار أن نخدع: فإن الأمريكيين الذين يكتبون حقًا – كفوكنر مثلاً – ليسو «ميكروفونيين» أبداً إنهم متخيرون إلى أقصى حد، كما أنهم أصحاب أسلوب إلى أبعد درجة؛ والذى يجعل لهم تأثيرهم الميكروفونى هو أنهم يكتبون فى معظم الأحيان عن رجال ونساء خشان هم فى واقع الحياة ثرثارون وإن كانوا غير مبينين. وشهوات هؤلاء المخلوقات شديدة، وأفكارهم الراسخة أشد، وثورات سخطهم أشد الثلاثة جميعًا، ولكن قاموسهم فى الحديث أقل من قاموسك وقاموسى – مع قلة هذين – وبناء جملهم يكاد يكون معدومًا. ولذلك فهم فى حديثهم لا ينقطعون عن التأتأة وتكرار أنفسهم والصياح فى غضب، فإذا اتفق أنهم لم يكونوا أفاقين، بل من كبار رجال الأعمال، فإن حديثهم يكون كخيط سجق طويل مؤلف

من رواسم متعددة المقاطع وعبارات طويلة ملفوفة. والوجدان المسيطر فى الحالتين واحد: وهو الاستمرار فى الكلام بأمل مستميت أن ما يشعرون به هذا الشعور العنيف سيعبر عن نفسه، فإن الأفاقين وكبار رجال الأعمال - على خلاف الناس البسطاء الذين يصورهم هاردى أو جورج إليوت - لا يشعرون بعجزهم ولا يملكون رموز صور الكتاب المقدس، التى كانت فى وقت ما شفرة عامة؛ ليتكئوا عليها.

ونتيجة ذلك أن الروائيين الأمريكيين حين يكتبون على مستوى الأفاق أو رجل العصابات أو رجل الأعمال يضطرون إلى المحافظة على مظهر الثرثرة التى تكون أحياناً سريعة الطلقات كمدفع رشاش، وأحياناً أخرى نوعًا من سيلان اللعاب دون المستوى البشرى، ويضطرون فى الوقت نفسه إلى التعبير عن الحقيقة الكامنة فى هذا المظهر: العجمة المنفعلة أو المسكينة أو المعذبة. ولو روى الحديث نفسه رواية ميكروفونية لجاء خاليًا من الدلالة باعثًا على الملل الشديد، ولكن الحوار فى يد أستاذ أمريكى، بما فيه من اختيار وإيقاع، هو بطريقة الخاصة وسواء أحببناه أم لم نحبه ذو أسلوب كحوار مريديث وهو ناجح لهذا السبب.

ولن أحاول أن أستشهد بفقرة من فوكنر أو همنجواى، فكل شىء فى حوارهما يعتمد على التنغيم والإيقاع اللذين لا قدرة لى عليهما. وعلى كل حال فكلكم، وأنتم أصغر منى كثيراً، تعرفون هذين الكاتبين. إن صوت طبولهما وهيعاتهما موسيقى حلوة أليفة فى أسماعكم، وبحسبى أن توافقوا على أن حوارهما فى أحسن حالاته غير ميكروفونى بل شاعرِىّ ومرِح بطريقة الغريبة الخاصة. ولقد يكون من السهل أن نثبت بقراءة من منظر الصفارة فى «محنة رتشارد فيفريل» أن حوار مريديث يسعى دائمًا إلى اكتشاف الحقيقة الكامنة فى الظواهر، ولقد يكون من السهل أن نثبت القضية نفسها بدراسة الإيقاعات الطويلة عند إميلى برونتى أو الرنين الغريب صدى خطوات غير منظورة فى دهاليز من البرونز الذى يميز حوار إدجار ألان بو كما يمثل قصصه. نعرف أن يوومريديث وإميلى بمرونتى كانوا شعراء، وأنا أفضل أن أثبت قضيتى بالأمثلة الأقل وضوحًا بفوكنر وإن شئتم بديفو.

ونحن مع وديفو عند الطرف الآخر من تقاليد القصص. فقد كان ديفو يعد نفسه طبيعيًا أو مخبراً. وكتابه «يوميات عام الطاعون» كان خدعة طبيعية، قطعة من القصص أريد أن يكون لها تأثير مشاهدات صحيفة. ورواية ديفو «مول فلاندرز» هي قبل كل شيء آخر كلام بسيط لا تصنع فيه ولا إغراب في الخيال، ولا اصطناع للأسلوب بأي صورة من الصور. وقد أعطى ديفو تعريفه الخاص للأسلوب الكامل بأنه «ما يتكلم به إنسان أمام خمسمائة من الناس، من جميع القدرات العادية المختلفة. باستثناء البلد والمجانين، فيفهمون كلهم بنفس المعنى الذي قصده المتكلم». فما تأثير ذلك في استعمال ديفو للحوار؟ إن الحوار إذا استعمل إطلاقًا فيجب أن يشرب أسلوب المؤلف؛ وهذا هو السبب في أن شخصيات مريديث، وإن احتفظ كل منهم بفرديته فجميعهم يتكلمون كلام مريديث، وشخصيات كبلنج سواء أكانوا جنود مراسلة أم سيدات لاذعات من السيدات الإنجليزيات في الهند أم حيوانات في الغابة، كلهم يتكلمون كلام كبلنج. وهذا هو ما واجه ديفو بصعوبة خاصة. فقد كان جوهر أسلوبه هو البساطة. وقوته كلها في عرض الوقائع أيضًا، وبذا يصبح ميكروفونيا مملاً غير محتمل. ولذلك كان ديفو نادراً ما يستعمل الحديث المباشر، وكان يروي كثيراً من المحادثات، ولكنه كان يرويها، مستعملاً دائمًا حيلة الحديث غير المباشر.

تأمل هذا المنظر الغرامي الصغير:

«حاولت أن أتخلص، ولكنني حاولت ذلك بضعف، وهو يتشبث لي، ولا يزال يقبلني، حتى كادت تنقطع أنفاسه، ثم قال وهو يجلس: «يا عزيزتي بتي، إنني أحبك».

«يجب أن أعترف أن كلماته ألهبت دمي، ورفرفت مشاعري كلها حول قلبي، وأوقعتني في اضطراب شديد كان من السهل عليه أن يلاحظه في وجهي. وكررها بعد ذلك مرات كثيرة، إنه يحبني، وتكلم قلبي مبينًا كأنه صوت، أن هذا يعجبني: بل إنه كان كلما قال «أنا أحبك» تجيبه دفعات الدم في وجهي جوابًا صريحًا. ليت هذا صحيح يا سيدي».

أو تأمل طريقة ديفو عندما يعود طالب العشق إلى الهجوم.

«كنت فى حجرة أخته الصغرى، وإذا لم يكن فى المنزل أحد إلا الخادمات فى الطابق السفلى فلعله ازداد جرأة. وباختصار بدأ يجد معى حقاً. ولعله وجدنى سهلة أكثر مما يجب، فالله يعلم أنى لم أقاومه بينما كان يحتضننى ويقبلنى والحق أنى كنت ملتذة بذلك حتى أنى لم أقاومه كثيراً».

«ولكننا جلسنا، وكأنما تعبنا من هذا العمل، وجعل يتكلم معى طويلاً؛ فقال إنه مفتون بى، وإنه لم يستطع أن يهدأ ليلاً أو نهاراً قبل أن يخبرنى بمقدار حبه لى، وإننى إن أحببته ثانية، وأسعدته، فقد أنقذت حياته، وكثيراً من مثل هذا الكلام الجميل. ولم أقل له كثيراً هذه المرة أيضاً، ولكننى أدركت بسهولة أنى كنت حمقاء، وأنى لم أفهم قط ما عناه».

ومع أنه «جعل يتكلم معى طويلاً» فى الفقرة الثانية، فليس هناك كلمة واحدة من الحديث المباشر؛ أما الفقرة الأولى ففيها خمس كلمات فقط». يا عزيزتى بتى، إننى أحبك»، وهذه الكلمات تردد عن قصد. وهكذا يثبت ديفو، باجتنابه للحوار فى الظروف الخاصة به، مبدأين فى الحوار: أنه حين يستخدم فيجب أن ينسجم مع أسلوب الكاتب، ثم إن غرضه ليس حكاية محادثة، بل توصيل جوهرها. فقد التزم ديفو؛ بغريزة لا تخطىء، الكلمات الخمسة ذات القيمة. فقد كانت موضوع تلك المحادثة؛ قرر ذلك بحزم. وكرره مرة، وأزاح كل ما عداه فى التقدم السريع لقصته.

وقد تحدثت عن ديفو لأنى رغبت أن أوضح فكرتى بالمقارنة. المقابلة بين الروائيين الشعراء والراوى الذى يلتصق بالأرض. وقد يكون من الممتع أن نرتاد مقابلة أخرى، وهى المقابلة التى تقدمها لنا مس أوستن، ولكن ذلك يحملنا إلى أبعد مما نستطيع هذا المساء، ثم إن مس أوستن تعد فى هذا البلد نوعًا من الدين، ويكاد يعد ما يجاوز التنبيه إلى عصمتها إلحاداً، ولست براغب أن أزعج محفلها فى صلواتهم، فلا شىء أشد خطلاً من نقد حواربة وإن كنت أظن أن عِبادها يوافقون، بل يؤكدون، أن حوارها أيضاً يستكشف حقيقة كامنة فى مظهر السلوك المؤدب. وإنما السؤال: هل تشوقك هذه الحقيقة وتمتعك، وإلى أى حد.

* * *

أود أن أضيف كلمة أخرى. إن نظرية الحوار التى قدمتها هذا المساء - أن الحوار تقطير لا تقرير، وسيلة شكلية للنفاذ إلى جوهر الأشياء - هى النظرية التى يقوم عليها الحوار الشعرى، ولست أتكلم الآن عن الحوار الشعرى بالمعنى العام، بل عن الحوار المنظوم.

ومن الحماقة الزعم بأن الحوار المقطر، الذى يوحى بالحقيقة الكامنة وراء المظاهر، لا يمكن أن يكتب بالنثر؛ ولكن كل من حاوله أو يحاوله يجب أن يكون واعيًا بشيئين: الأول أن هذه المحاولة تبعد عن الطبيعة إلى إيقاعات نثرية بعيدة عن إيقاعات المحادثة، محملة بنغمات الشعر؛ والثانى أن الدخول فى النظم دخولاً واضحًا راحة وتحرير وإقدار. وعندى أن المظاهر الفادحة فى الحياة المعاصرة، وشعورنا بالحقيقة الروحية الكامنة تحت تلك المظاهر، دافع جديد يضطرنا إلى الكتابة على مستويين: مستوى الملاحظة ومستوى الإدراك، وفى هذا الدافع من القوة ما يجعل الحوار التمثيلى يتجه إلى الشعر. ستقولون إن هذا أمر واضح، وتشيرون باحترام وإعجاب إلى مسرحيات المستر إليوت؛ ولكننى إذا أضفت أن الحوار التمثيلى الحديث مدفوع نحو النظم، فإن السؤال يزداد انفتاحًا، ولا يعود المستر إليوت جوابًا نهائيًا عنه بحال. ولا أريد أن أدخل فى مناقشة فنية حول عروض المستر إليوت، فهو - على بعض التعريفات - يكتب نظمًا، ولا نريد أن نناقش هذه التعريفات الآن، ولكن يصح لنا القول مع ذلك إنه حين يستحوذ على جمهوره بذكائه وإحساسه وبصيرته وقصصه، وأحيانًا بإيقاعه، تكون هذه الصفات كلها فى ظهورها الفائق عنده أشبه بصفات كاتب مسرح نثرى له عقل شاعر منها بصفات شاعر تمثيلى بالمعنى العادى لهذه العبارة.

وهذا منه مقصود بالطبع. فكما تعمد فى نظمه غير التمثيلى اجتناب اللغة الشعرية المتعارفة، كذلك تجنب فى تمثيلياته الأوزان الكلاسيكية. وقد دعته إلى ذلك كله أسباب وجيهة، أمكنه أن يهدم حواجز فى المسرح ما كان يمكن أن تهدم بغير ذلك، وأن ينتج أعمالاً ممتازة. غير أنى أعتقد أن ثمة تحديًا أمامنا، فلن يستعيد الحوار التمثيلى قدرته الفائقة على أن يقطر التجربة الإنسانية ويكشف للرجال والنساء العاديين

جوهرهم ووجودهم وأعمق حقائق حياتهم الجسمية والروحية ما لم يسحرهم ويغن لهم ويستحوذ على ذاكراتهم.

والعقبة الكبرى هى شكسبير الذى استخدم العروض الأيامبى الخماسى، بحيث إن أى اقتراب منه فى المسرح الآن يعد تحدياً وقحاً لشبحه العملاق - ولكن البيت ذا العشرة المقاطع والخمسات الضغطات الأساسية هو الوزن المعيارى للحوار التمثيلى الإنجليزى، وأعتقد أننا يجب أن نستخدم نوعًا منه أو نكتشف بديلاً له يسحر ويغنى. فالوزن الإنجليزى الكلاسيكى الآخر - وهو الوزن الثمانى الذى استخدمه أندرو مارفل وروبرت بروك أقصر بيتًا من أن يصلح للمسرح، والوزن ذو الاثنى عشر مقطعًا وإن كان ضرورة طبيعية فى فرنسا، فالظاهر أنه لا يستجيب بسهولة للعبقرية الإنجليزية فهذا ميكيل درايتون، وهو شاعر عظيم بلا مراء، وصاحب سونيتة يمكن أن تقارن بأى سونيتة لشكسبير، قد اختار البيت ذا الاثنى عشر مقطعًا للعمل الذى ينتظر أن يصبح أعظم أعماله، وهو «پوليولبيون»، فرفضته الأذن الإنجليزية. إن الاثنى عشر مقطعًا نادراً ما تغنى لنا، ومع ذلك فقد تفعل أحيانًا. وقد غنت مرة جوهر الأشياء غناء لم يتفق لشاعر قط:

Then dawrs the invisible, the Unseen its truth reveals. My outward sense is gone, my inward essence feels-Its wings are almost free, its home, its harbour found. (*)Measuring the gulf it stoops and dares the final bound.

ولكن هذه الأبيات العجيبة مقفاة، وإنى لأشك كثيراً فى إمكان استعمال الوزن «الاثنا عشرى» فى المسرح الإنجليزى مرسلاً. إن لنا أن ننوع الوزن الخماسى كما نريد وكما نستطيع، مثلما يمكننا أن ننوع الطعام الذى نأكله، ولكنه كان دائمًا الخبز

(*) هذه محاولة لترجمة الأبيات الأربعة نظماً:

ويكشف فجر الحق عن حر وجهه ويذهب إحساسى ويشعر جوهرى
فرف جناحاه، وقد شام بيته وهيأ للهواة قفزة مخطر

(المترجم)

والنبيذ لحياتنا الشعرية، وقد تجد آخر الأمر أن الحوار التمثيلى لا يمكن أن يستغنى عنه. وعلى أية حال فأنا واثق من شىء واحد، إنه لا يقتدر على رفع الحوار التمثيلى إلى أسمى قواه إلا وزن أساسه انتظام الضغطات. فلا شىء غيره يستطيع أن يخلق فى الجمهور ذلك الإيقاع من التوقع والتحقيق، تلك الموسيقى، موسيقى الخيال المتقبل التى تسكت الصخب الحقير من عقولنا السطحية، وتجعلنا ساكنين ومستقبلين. فلو أن رئيس جمهورية شعبية، فى إحدى التمثيليات، قال نثراً وهو على وشك أن يغتال: «هيا اجلسوا سأخبركم لماذا يضرب رؤساء الجمهوريات الشعبية بالرصاص دائماً»، لما اهتم أحد بأمره كثيراً. ولو قال أيضاً بالشعر الحر:

«والآن يافتيان.

تعالوا اقعدوا.

فإننى مخبركم عن سر أن الرؤساء

يقتلون دائماً بالرصاص»

لما زاد أحد على أن يسعل باحترام. أما إذا قال الممثل:

تعالوا بحق الله نفترش الثرى لأخبركم كيف الملوك تموت

فإن المسرح كله من الصالة إلى الشرفات، يسوده الصمت، ومن خلال سكون التراجيدية تأتى موسيقى العالم المنظور.

وإذا أراد كاتب مسرحى فى البداية الباردة لمسرحيته أن يخبرنا أن رجلاً وامرأة لم يرهما الجمهور قط من قبل، غارقان فى حب عنيف. فكيف يمكنه أن يفعل ذلك! لن يمكنه ذلك بالنثر. ولن يمكنه ذلك بالشعر المنثور. لكن اسمعوا:

كليوباترا: أحبك صدق؟ قل إذن كم تحبنى!

أنطونيو: فقير هو الحب الذى يقبل العدا!

كليوباترا: سأجعل حداً لا أحب وراءه.

أنطونيو: فهاتى سماء غير هاتيك أو أرضاً.

لقد قيل كل شيء في أربعـة أبيـات خماسية. إذا كـان للحوار أن يطير حذذاً إلى جوهر الأشياء، فليغن السهم في الهواء.

كـــاتب بين رســـامين

أو

حـــرية الاتصـــال

من كتـاب : Liberties of the Mind

لا راحة من ضغط التخصص المفرط أسعد من أن يكون المرء حراً فى دخول معمل رجل غيره. ولكن من الضرورى أن يكون أهلاً لهذه الحرية، شأنها فى ذلك شأن سائر الحريات. فيجب أن يكون لديه القدر الكافى من المعرفة والتعاطف الذوقى، بحيث يمكنه أن يدخل المعمل الجديد ويراه ويحسه من الداخل. وهذا مستحيل أحيانًا، وهو فى هذه الأيام مستحيل غالبًا. فعمل العالم فى الطبيعة النووية مغلق أمام معظمنا لعجزنا عن أن نتكلم لغته الرياضية. وإنه لمن مآسى الحياة المعاصرة أن كبار المتخصصين فى كثير من نواحى المعرفة لا يزالون يزدادون عجزًا عن الاتصال عبر حدود تخصصاتهم.

لقد اعتمد تقدم الفكرة الإنسانية دائمًا على قدرة البشر على أن يتحركوا بحرية بين أقسام المعرفة. وبهذه الوسيلة ارتبطت التخصصات بعضها البعض، فلم تعد زنزانات لاهوتية أو فلسفية أو علمية، بل مالت إلى أن تصبح كما حاول ليوناردو وباكون وأكويناس أن يجعلوها غرفًا متصلة فى منزل للحكمة الكلية. واليوم يوضع الرِّتاج ويختم على المزيد فالمزيد من حجرات المنزل فقد يشعر المناطقة الوضعيون بالعجز – كفلاسفة – لأنهم ليسوا علماء طبيعة ونتائج أينشتين قد يفهمها غير المتخصصين – ولو فى مجملها – بصعوبة شديدة، ولكنها يجب أن تؤخذ بالتقليد؛ لأن أدلته لا يمكن توصيلها إلا إلى قلة من المتصلين فى ناحية تخصصه.

ولا يمكن طمأنة النفس بالقول إن تفكير الشعراء الصوفيين كان دائمًا غير قابل للتوصيل إلا للقلة، فإن الشعراء على الأقل يستخدمون لغة مشتركة ويجولون داخل حدودها. فإذا انقطع الاتصال بيننا وبينهم فذلك لأن قدرة اللغة محدودة، ولأنهم على كل حال قد استعملوها استعمالاً ناقصًا، كما استقبلناها استقبالاً ناقصًا. وعلى ذلك يكون الانقطاع بيننا وبينهم عارضًا قابلاً للعلاج، فهو ليس انقطاعًا فى طبيعة الأشياء. ولكن أينشتين يستعمل، ولا بد أن يستعمل، شفرة فوق المتناول، ويجب أن تبقى فوق المتناول، إلا للقلة.

شفرة قد أذهب إلى الزعم أنها فى بعض المستويات فوق متناول الناس جميعًا ما عداه. فإذا كان هذا صحيحًا ولو بعض الصحة، وإذا كان صحيحًا أيضًا بهذا المعنى نفسه وإن اختلفت الدرجة، أن التعبير عن المعرفة كلها يسير نحو حالة شفرية، فقد يبدو أن بابل عادت ثانية، وربما لتلك الأسباب القديمة من انعدام التقوى.

ولكن هذه مسائل عليا، ومن ليسوا منا طبيعيين يبعدون عن أرضهم فخير لنا أن نعود إليها.

وكل من لديه مهارة خاصة، سواء أكانت فى النجارة أم رسم المناظر الطبيعية، فى الفلاحة أم الكتابة، يعلم أن اطلاعه على صنعة رجل آخر يجدده فى صناعته. ومن كانت صناعته الكلمات يسعده أن يلتفت إلى فنون لا كلام فيها كالموسيقى أو الرسم. فهى الغيث فى تلك المواسم الجدباء التى يعرفها كل الفنانين إذ يتصلب الفكر قبل الأوان إلى جمل، وحتى التجربة نفسها قبل أن تنشر ليأخذ فيها الخيال تنحَبِس فى صف من النظم والإيقاع لتذبل هناك.

وفى مثل هذه الأوقات يكون الهروب من الظلمات، والنفاذ شيئًا ما إلى سر صناعة أخرى فقدانًا للذات وتجديداً لها. وقد أتيح لى مرة أن أعيش بضعة أسابيع بين زارعى الكروم فى شارنت، وأتعلم شيئًا من فنهم ومن الصنعة المتأنية لدى صانعى براميلهم. وأتيح لى مرة أخرى أن أنفذ إلى مؤخرة دكان صانع ساعات حيث كان يصلح ساعات الحائط أو يصنع اللعب المسحورة أو يمارس فى تواضع فن «سلينى» بما كان لديه من معادن ثمينة – كل ذلك فى عناية الفنان المتساوية بأشغاله المتعددة. ولكن هذه كانت تجارب نادرة لا يسهل تكرارها، ولم يكن لى فيها أكثر من دور المشاهد. أما التأثير الأعمق الذى تلقيته فقد كان حين تعودت أن أذهب كل أسبوع، على مدى سنوات عدة، إلى مرسم فنان، وأرسم من عنده من أصحاب الصور ومن النماذج رسوماً لن تعرض أبداً، ولا تملك ما تعطينى إياه سوى أنفسها، وتنال منى من ثمة، إخلاصًا مطلقًا لا قلق فيه. فإذا كان الرسم رديئًا ذات يوم فقد كان رديئًا فى نفسه لا فى حكم الآخرين عليه، وإن كان أقل رداءة فلغير ثنائهم المشجع.

وكان الرسام نفسه من السماحة بحيث لا يثنى على ولا يلومنى ولا يعلمنى، وإنى لمدين له بالشيء الكثير، فقد كان يتيح لى أن أتحرر من تخصصى، فأعود إلى محبرتى متحمسًا متجددًا.

والكاتب الذى لا يرسم قد يجد فى الفنون البصرية أيضًا تجديدًا من هذا النوع نفسه، بشرط لا بد منه وهو أن يفقد نفسه فيها. فإذا دعاه الرسامون لرؤية عملهم ذهب بصفتين: بصفة فرد من الجمهور، وبصفة أنه هو نفسه عارض أمام الجمهور وإن اختلفت الواسطة. ويكون كل نصف منه حفيظًا على النصف الآخر. فبوصفه زميلاً فى الفن يتعلم كم يتحمل الرسامون وكم هو غير محق فى أن يشكو. فهو يستطيع على على الأقل أن يتعلق بوهم سار أن كتابه يقرأ فى هدوء يجانب مدفأة القارئ - يقرأ لذاته ولا يعبر كواحد من ألف كتاب كلها يطلب اهتمام القارئ. وهو يتخيل أيضًا أن جسم القارئ مستريح، وأن لديه كرسيا لا بأس به» وأن تأمله لا يقاطع دائمًا بتعليقات الآخرين. وهو يرى كيف يختلف الأمر فى أى معرض لأدهان على قماش، فكل امرئ يجادل ويخاصم، وهذه صورة يحكم عليها بأنها دون صورة لا تمت إليها بصلة لا فى الغرض ولا فى الطريقة، والناس كلهم يعبرون. ولعل الناس - لو يعلم! - يحكمون على كتابه بهذه الطريقة نفسها، أو يطوونه دون اهتمام، ولكنه على الأقل مرحوم من معرفة ذلك، أما الرسامون فإنهم يشهدون هذه الأشياء.

وبوصفه واحدًا من الجمهور تثقفه نفسه الأخرى التى تمارس فنًا مغايرًا يتعلم أن يسير بحذر. فهو يحاول فى كل صورة أن يتبين مقصد الرسام ويتفهم طريقته، وأن يرى العمل - إن صح هذا التعبير - من وجهة نظر الفرشاة، بل أعمق، أعنى من وجهة نظر العقل المنشئ، فلئن كان صحيحًا أن العمل الفنى يجب أن يثبت أو يسقط بتأثيره، إنه لا يمكن أن يؤثر تأثيرًا صحيحًا إلا إذا كان المشاهد «مفتوحًا» له، وهو لا شك مقفل أو نصف نصف مقفل أمامه أو يدرك ما يرمى إليه الفنان.

وإذا تركنا الجرى وراء البدعة أو المكانة جانبًا، فإن الخطأ الذى نتعرض للوقوع فيه بأعظم اليسر حين نحكم على صورة هو هذا بالتحديد. أننا لا نهتم اهتمامًا كافيًا

باكتشاف ما يرمى إليه الفنان والشعور به، ونميل بدلاً من ذلك - مهما تكن المدرسة التى ننتمى إليها - أن نطلب فى الصورة أن تكون مرسومة بقدر معين من «التمثيل»، وأن نسقطها لكونها مسرفة فى التمثيل أو ناقصة التمثيل، قائلين إنها «قديمة» أو «بدعة»، وكأن فى أمر التمثيل هذا صواباً مطلقًا، أو كأنه لم يكن طوال تاريخ الرسم تذبذب بين «المشابهة» وعدم المشابهة. وهنا شرك آخر فى طريق الحكم وهو الامتداح أو الذم للصورة نفسها بل لموضوعها. فكل منا - بما أننا بشر - تستهويه بعض الموضوعات أكثر من بعضها لآخر، وكل منا - بما أنه قد ورث مواضعات معينة أو تمرد عليها - يجد نفسه أكثر ارتياحًا عند نقطة معينة على سلم التمثيل، بين المشابهة الشديدة (مهما يكن معنى كلمة المشابهة عندنا) والتركيب المحض فى الشكل واللون؛ ولكن هذه الميول وإن تكن خير ما يعتمد عليه لتقرير شراء صورة ومعايشتها أو الإعراض عن ذلك، فإنها ينبغى ألا تقودنا إلى المجازفة بالقول إن صورة ما، جيدة أو رديئة. فجودتها أو رداءتها تتوقفان على رؤية الفنان وعلى مهارته فى التعبير عن هذه الرؤية. وعلينا أن نكون بأنفسنا تقديرنا العسير لهذين العاملين، ومن المحقق أننا لا نستطيع أن نفعل ذلك إذا لم نحاول أولا أن نرى العمل الفنى متعاطفين، أى ألا نكون ضد الفنان بل معه، وأن ننظر من وجهة نظر عقله وفرشاته حريصين على تقبل درجة تمثيله أكثر من حرصنا على التمسك بدرجة تمثيلنا، ثم شديدى الحرص على أن نكتشف اهتمامه هو بموضوعه، فحتى أثقل رئيس مجلس بلدى وأثقل هيئة يمكن أن يكون فيهما إثارة لرجل ذى عينين، ويجب أن نكون داخل عينى الفنان قبل أن نجرؤ على القول بأن صورته لا معنى لها.

هكذا يود الكاتب أن يقدر عمله، فهو حين يقف أمام لوحة فى معرض لا يسمح «للفرد من الجمهور» فيه أن يكون متسرعًا أو عابرًا، أو أن يتكلم بكلمات الثناء أو اللعن الصغيرة الفارغة التى تقال بسهولة شديدة. بل يعلق الحكم ويمضى، أو يستحضر كل ما لديه من بداهة ومعرفة، وهناك صور لا يستطيع أن يكتشف استجابة لها فى نفسه، فهى تبدو خالية من الدافع الصادق، مجرد رسم متعب، أو على طرف النقيض من ذلك، محاولة لإثارة دهشة الجمهور العادى. فيجد نفسه مغرى بأن يستعمل عنها كلمتين هما

أخطر ما في النقد جميعا. «غير أمين» أو «غير صادق» – كلمتان يندر أن يكون لهما ما يسوغهما، فإن العناء العظيم في الفن لا يحتمل عبثًا. وخير من ذلك أن يقول: «أنا لا أفهم هذا الرجل بعد» ثم يمضي دون أن يقدح فيه، أو فليقل: «هذا الرجل يبدو لي مفرط النعومة، أو نصف ميت، أو خاليًا من العيب إلى درجة معيبة. وليتذكر أندريا، وليتذكر قبل كل شيء أنه لا يوجد فن رديء لأنه «غير معاصر» ولا جيد لأنه معاصر. فالاعتقاد بأن «المعاصرة» هي في نفسها فضيلة يرجع إلى أن بعض الفنانين الذين لا يستخدمون لغة معاصرة يقلدون الأساتذة السابقين تقليداً صريحًا، وكأنما لا يخطر ببال من يخشون أن يعدوا متخلفين أن كثيراً ممن يستخدمون واسطة معاصرة يقلدون الأساتذة الحاضرين تقليداً لا يقل صراحة، أو أن أولئك الذين يتعلقون بتقاليد أقدم قد لا يكونون مقلدين على الإطلاق بل أعمق أصالة إذ يحاولون أن ينبتوا فرعًا جديداً من الساق الأصلية بدلاً من أن ينبتوا غصنًا جديداً من الفرع الأحدث أو الأكثر معاصرة. إن كلمتي «معاصر وغير معاصر» كلمتان غير نقديتين، قائمتان على الهوى، إذا أخذتا دليلاً على القيمة الفنية واستعمالهما يؤدي عند كل من طرفي الجدال إلى جمود القلب؛ ولأن يكون قلب المرء جامداً أمام فنان أصيل، ذنب من تلك الذنوب التي تطعن الخير كله في العالم.

وإن الكاتب ليشعر بذلك حتى وهو في زحمة أي معرض أنيق، وإنه ليلزم الحذر، فخياله يحمله من الحائط المغطى بالصور إلى المرسم المنعزل، ومن القماش الممتلئ إلى القماش الخالي، ومن هذا إلى اليد، ومن اليد إلى العقل؛ وببطء، وبالتعاطف الأخوي وخبرته الخاصة عن الورقة الخالية والجمل التي تكتب عليها بكل ذلك الوجدان والضغط والأمل والحزن، يبدأ يحس الفرح والنقص في الصورة التي أمامه، ويدرك بعض الإدراك معنى أنها رسمت، منذ تناول الفنان الفرشاة إلى أن وضعها. وبالرغم من هذا كله فإن أهواءه التي لا فكاك له منها أو قلة معرفته بصنعة الرسام قد تشوه نظرته إلى هذه الصورة بالذات، ولكنه يكون على الأقل قد أنقذ نفسه من إثم جمود القلب. ولعله يكون قد أخطأ الفهم، ولكنه فتح نفسه للفهم، وأي فنان في أي واسطة، لا يمكنه أن يطلب من الجمهور أكثر من هذا. قد يأمل في أكثر منه، ولكنه لا يمكنه أن يطلب أكثر منه. وعليه هو والزمن أن يعملا الباقي.

ولعل كون الكتاب كثيراً ما يتعاطفون تعاطفاً ذوقياً مع فنون التصوير والرسم هو من بين الأسباب لذلك التاريخ الطويل من الصداقة السارة المنتجة بين من يكتبون ومن يرسمون. وقوة هذا التاريخ ظاهرة اليوم كما كانت ظاهرة فى الأيام الأولى «للنيو إنجلش» أو فى باريس على موائد «النوفيل آثين»، وقد يمكن تتبعها أكثر من ذلك خلال حفلات العشاء فى دار رينولدس إلى نادى الكيت كات وما قبلهما. والإضافة التى يقدمها الكتاب فى هذا الارتباط واضحة وضوحاً كافياً على السطح. رغبة فى فهم الرسم وتفسيره كأحسن ما يمكن أن يفسر بالكلمات؛ ولكن من البين أن مساهمة الرسامين فيه ليست من هذا النوع نفسه ولا يمكن أن تكون كذلك. فإذا لم يكن فى مقدور الكاتب أن يصف صورة فإنه يستطيع كما أثبت ماكول مرات كثيرة أن يمكن الآخرين من رؤيتها لأنفسهم، وأن يثير الاهتمام بها أو يعمقها؛ أما الرسام فلا يمكنه أن يؤدى مثل هذه الخدمة للكتاب. إنه يستطيع أن يرسمه، ولكن لا يستطيع أن ينقده بالرسم، بمعنى أن يكشفه كشفاً تاماً، ومن المشكوك فيه فى أكثر الأحيان أن يهتم بذلك، حتى لو استطاع. فقلما يهتم الرسامون بالعملية التكنيكية فى الكتاب كما يهتم الكتاب كثيراً بالعملية التكنيكية فى الرسم. وقد كان مور يتكلم ساعات فى اهتمام المتحمس، عن الناحية التكنيكية من عمل ستير، ولكن لو قيل لستير إن مور مشى مرة أربع ساعات، وهو فى شيخوخته، يناقش صديقاً فى كيفية التخلص فى استعمال موصولين فى جملة واحدة، لسأل ستير: «وما معنى استعمال موصولين؟» على أن الأرجح أن يغلبه النوم.

الغالب أن ينسى الناس جميعاً ما عدا الكتاب المحترفين – وحتى هؤلاء قد ينسون – أن هناك صنعه صابرة للكتابة. وليس هذا بمستغرب. فأى إنسان يمكنه أن يكتب، إلى درجة ما. تغمس قلمك ثم «تقول ما عندك» كما يزعم من لا يعملون. ولكن صعوبات الرسم أظهر. فحتى أشد الناس جرأة يخضعون للتلمذة، وهناك مدارس وأساتذة، ومن المعترف به على العموم حتى من الجهال الذين يعمون عن هندسة النثر أن هناك شيئاً يجب تعلمه فى وضع الأذهان. وبعض ما يجب تعلمه يمكن تعليمه وتمثيله للنظر، فى حديث أنه لا يكاد يوجد شىء مما يجب تعلمه عن الكتابة، يمكن تعليمه فى المدارس.

إن صنعة الكاتب رواغة إلى حد مويئس، حتى عناصرها أقل أن تمسك من عناصر صنعة الرسام. وقليل هم أولئك الذين يقفون عند مناقشة استعمالات التركيب النحوى التى يرجع إليها وضوح أديسون وصفاؤه؛ لأنه لا أحد فى الحقيقة يمكن أن يحدد ذلك بالدقة؛ فى حين أنه من الممكن أن يوصف بتحديد أكثر جداً كيف كان كونستابل يوجد إحساساً خاصاً بالضوء. فمهما يكن ما يضيفه الرسامون إلى العلاقة بينهم وبين الكتاب، فإنه ليس حماسة خاصة للنفاذ إلى فن الكتابة وإعادة تفسيره.

ومع ذلك فلعله يظل صحيحاً أن الرسامين يعطون أكثر مما يأخذون. فالكاتب يستمد من صحبتهم دافعاً عجيباً. فما أحقهم بالحسد أولاً! إنهم يستطيعون أن يبتعدوا عن عملهم فى أى مرحلة من مراحل التكوين ويرونه كله، وذلك ما لا يستطيع الكاتب أن يفعله أبداً. فعمله ينزلق منه صفحة بعد صفحة وهو يكتب الصفحات، وجملة بعد جملة وهو يكتب الجمل، وشكله غير المكتمل يجب أن يحمل دائماً فى ذاكرته، أما عملهم فإنه أمامهم دائماً، وما يعملونه فى هذه اللحظة، كل حركة حاضرة من فرشاتهم، يرى على الفور فى علاقة بما وضعوه على القماش قبل ساعة أو قبل شهر. ومقدرتهم هذه على إبعاد عنصر الزمن من تكوين عملهم تمنحهم حرية تنتقل إلى الكاتب بصحبتهم. ففنهم يبهجه وينعشه لأنه يحل مشكلات تتصل بمشكلاته، وإن تكن مختلفة عنها اختلافاً عجيباً. تتصل بها اتصالاً قريباً فى الجوهر، وتختلف عنها اختلافاً بعيداً فى الممارسة، حتى إن تأمله لها كثيراً ما يريه فى ضوء جديد كاشف صعوبة كانت من قبل تحيره. فقد يلاحظ مثلاً كم يتفق للفنان، حين يضيق بالفقرة التى تحت يده ويحل به التعب أو اليأس، أن يلتمس نفس العلاج. فهو يضع فرشاته ويبتعد عن حامله ويبعد عينه وعقله عن القماش والمشكلات التى تجمعت عليه، ويجلس فى هدوء يتأمل النموذج أو المنظر. فالذى فعله فى الواقع هو أنه كف تماماً عن التفكير فى الطريقة ورجع عامداً إلى إدراك الطبيعة. فبينما كانت الفرشاة فى يده، كان النموذج ورسمه فى علاقة مستمرة خلال عقله. وظل جانب القوة فى هذه العلاقة ينصب تدريجا على رسمه، والمشكلات التكنيكية فيه تشغله، فلم يعد النموذج منبع عمله فى الرسم، بل محوراً ترجع إليه،

ولا يزال يتباعد أكثر فأكثر. والخلاصة أنه بدأ يرسم رسمًا فكريًا، بدأ يرسم من رأسه لا من حاسته البصرية.

والآن حين ابتعد عن لوحته. ونظر إلى النموذج وحده وإلى تخيله الجديد للشيء المرئي، فإنه يعود إلى حاسته البصرية، يعود إلى أصوله، ويسأل: لا تلك الأسئلة المنفصلة الخاصة بالطريقة، بل تلك الأسئلة الأصلية التي جعلته رسامًا من أول الأمر حين ظهرت له ظهوراً ملحاً. وحين يدرك الكاتب ذلك. يدرك أيضًا أنه كما يمكن أن يرتبك الرسام ويتباعد لمشكلة لون، فكذلك يمكن أن يتباعد هو أيضًا عن الأصول الطبيعية لغة تبعاً لمشكلة كلمات، ويقول: لقد آن لي أنا أيضًا أن «أعود إلى الحواس. لا إلى تلك الليلة، ويعود إلى الفقرة التي خلبته وحيرته طويلاً، يجد أن عيبها ليس عيباً في البناء اللفظي، كما كان يفترض بعناد، بل هو الحقيقة البسيطة في أنها استعملت أسماء الأزهار دون رائحتها، والكلمات التي تنطقها امرأة دون جرس صوتها، وإشارة يدها دون ملمس تلك اليد. وهكذا يبتعد عن عمله كما يفعل الرسام، ويرى موضوعه بعيداً عن أي محاولة لوصفه.

على أن التوازي غير تام. فلا فن يمكن التحدث عنه بدقة في لغة فن آخر. ولعل الذي يجعل الموازاة بين فن الرسام وفن الكاتب ذات قيمة للكاتب، هو أنها غير تامة. فهي تمكنه من أن يرى مشكلاته، مرة بعد مرة، خلال عدسة مبسطة، وأن يخرج من تعقيدات واسطته هو إلى ما في واسطة الفنان من مباشرة أكبر – أو هكذا تبدو له ففي كل فن عنصر من السذاجة ضروري لسلامته، وكل فنان معرض دائمًا لأن يفقد اتصاله به في صراع الممارسة، ولكنه وإن فقده هو نفسه للحظة، فإنه لا يزال يتبين فضيلته بيسر، ويبتسم له ويتعلم منه، في الفنون التي لا يمارسها، وبذلك يمكن أن ترجع إليه ذكرى ما فقط، فيجده ثانية. ولا يصدق هذا في أحد كصدقه في الكاتب الذي يترك مكتبته إلى مرسم. فحين شعر أنه شاخ في الكلمات يرى في فن الرسم تلقائية ونضارة تبهجه وتشجعه، وفوق كل شيء اعتماد على الطبيعة يقارن باعتماد الأطفال والقديسين. يسأل كوهسي في مقالة: لماذا يسر الرجل الفاضل بمناظر الطبيعة؟

«لهذه الأسباب: إنه يمكنه أن يغذى طبيعته فى منعزل ريفى، وإنه يمكنه أن يقابل فى الريف دائمًا صيادين وحطابين ونساكًا، وأن يرى تحليق الفرانيق ويسمع صياح القردة. إن ما ينفرد من الطبيعة البشرية عادة هو صخب العالم الترب وإغلاق المساكن البشرية...».

وهناك أوقات فى حياة كل كاتب، يهن فيها عزمه، وتبدو له واسطته وهى الكلمات، كأنها صخب عالم ترب. وعمل الرسامين وصحبتهم خلاص شبه معجز من هذا الشعور «بالإغلاق». فهو بينهم كمسافر فى بلد يسر به لثلاثة أسباب: أنه يحبه، وأنه يفهمه بعض الفهم على الأقل، وأنه ليس بلده ومع أنه قد يغبط ساكنيه فإنه لا يمكنه أن يغار منهم، كما أنهم لا يمكنهم أن يغاروا منه فسياستهم لا تعنيه. وإذا منوا بثورة فإنه لا يعزل. ومهما يعكف على ملاحظة فردياتهم المختلفة فإنه لا يزال يدرك أن فيهم خلق مهنتهم، كما يمكن أن يقال عن الفرنسيين إن فيهم خلق قوميتهم. وهذا الخلق يختبر خلقه هو، ويقويه ويحييه. إن جواهر الناس انعزالية لا اجتماعية وما يكونه المرء يكونه وحده. وحرية الاتصال، والدخول فى معامل أناس آخرين، تمكنه من أن يقبل بشجاعة وحدانية إنسانية. إنها الحد الفاصل بين انعزال منتج وسجن عقيم.

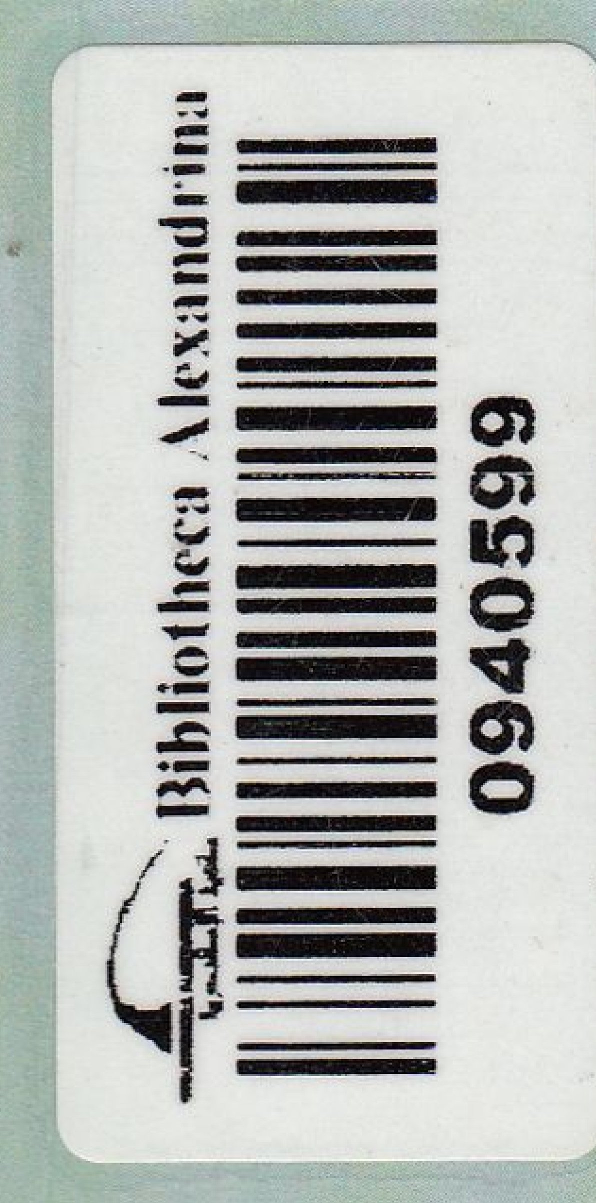
التصحيح اللغوى: حسام فرج
الإشراف الفنى: حسن كامل
التصميم الأساسى للغلاف: أسامة العبد



هناك أوقات فى حياة كل كاتب، يهن فيها عزمه، وتبدو له واسطته وهى الكلمات، كأنها صخب عالم ترب. وعمل الرسامين وصحبتهم خلاص شبه معجز من هذا الشعور "بالاغلاق". فهو بينهم كمسافر فى بلد يسر به لثلاثة أسباب: أنه يحبه، وأنه يفهمه بعض الفهم على الأقل، وأنه ليس بلده. ومع أنه قد يغبط ساكنيه فإنه لا يمكنه أن يغار منهم، كما أنهم لا يمكنهم أن يغاروا منه، فسياستهم لا تعنيه. وإذا منوا بثورة فإنه لا يعزل، ومهما يعكف على ملاحظة فردياتهم المختلفة فإنه لا يزال يدرك أن فيهم خلق مهنتهم، كما يمكن أن يقال عن الفرنسيين إن فيهم خلق قوميتهم، وهذا الخلق يختبر خلقه هو ويقويه ويحييه. إن جواهر الناس انعزالية لا اجتماعية، وما يكونه المرء يكونه وحده، وحرية الاتصال والدخول فى معامل أناس آخرين تمكنه من أن يقبل بشجاعة وحدانية إنسانية. إنها الحد الفاصل بين انعزال منتج وسجن عقيم.

لوحة الغلاف: كوربنيف جريتز

تصميم الغلاف: نسرين كشك



Bibliotheca Alexandrina
0940599